ENRICO CARRARA

STUDIO

sul

TEATRO ISPANO-VENETO

di

CARLO GOZZI

CAGLIARI
Prem. Tipografia P. Valdès
1901.

Dalle lodi e dai biasimi onde furono parimenti larghi i critici a Carlo Gozzi per le sue riduzioni italiane di alcune commedie spagnuole del secolo decimosettimo, non mi par si possa affermare che l'argomento sia stato studiato con diligenza ed attenzione: il che se non toglie sempre giustezza a quei giudizj, toglie loro il saldo fondamento dell'esame obiettivo e diretto dei fatti.

Questo voglio ora compiere io, confrontando le commedie del Gozzi, che si leggono nell'edizione del 1772 (1), con gli originali spagnuoli; persuaso che quanto troveremo da osservare ripetutamente in quelle sei produzioni, possa ritenersi accertato anche per le rimanenti, dell'edizioni del 1801 (2).

Mi sembra che lo studio di Ernesto Masi premesso alla moderna edizione delle Fiabe (3) sia il più giudizioso e temperato di quanti sopra lo strano autore siano stati scritti: e non son pochi, fra saggi, articoli, studii e memorie, ancor che un lavoro comprensivo e compiuto si desideri tuttavia.

(1) *Opere del Co.* Carlo Gozzi T. IV. Venezia 1772, per il Colombani. T. IV e V.

(2) *Opere edite ed inedite del C.* Carlo Gozzi. Venezia. Zanardi 1801-1802. Il teatro occupa i voll. I-XIV.

(3) *Le Fiabe di Carlo Gozzi* a cura di Ernesto Masi. Bologna 1885. Prefazione ristampata poi in « Sulla Storia del teatro italiano nel sec. XVIII. » Firenze 1891.

Il titolo d'un libro del Magrini (1) parrebbe darmi torto: ma troppe volte dei titoli dei libri potrebbe dirsi come il Poeta che chiedeva alla Natura: « Perchè non rendi poi Quel che prometti allor? » E a lui fu giustamente rimproverato (2) di non aver curato quel teatro spagnuolo del Gozzi, che ha procurate all'Autore tante postume lodi, specie d'oltre Alpi.

Il Masi, sebbene del teatro veneto-spagnuolo non parli di proposito, ha messo bene le cose a posto, e il raffronto che segue ne farà, credo, buona testimonianza: quindi il mio studio non ha in fondo maggior valore d'una esperienza di laboratorio, che confermi la conclusione tratta per altra via da uno scienziato geniale.

Innanzi tuttavia di venire a questo raffronto, vediamo di intendere il significato e il valore del tentativo del Gozzi, che non fu proprio — come fu detto e come vedremo — di risuscitare il teatro spagnuolo, del quale, fra l'altro, mal era atto ad apprezzare la nobile grandezza.

*
* *

Il titolo che ho scelto non è nuovo: chè già l'usò, per scrivere del Gozzi, un assai noto critico (3): ma a bella posta l'ho rinnovato, quasi a mostrare che qui, meglio che là dove fu primamente usato, è opportuno ed appropriato al tema.

Per dir il vero nel saggio critico di Philarète Chasles si parla di tutto, meno che del teatro spagnuolo del Gozzi: se ne spigolano le sempre curiose *Memorie inutili,* se ne

(1) G. B. Magrini, *I tempi, la vita e gli scritti di Carlo Gozzi*, Benevento 1883.

(2) Cfr. *Giornale Storico della lett. ital.* II. 231, 232. Anche il Cian *(Italia e Spagna nel sec. XVIII.* Torino. 1896 pag. 247 n. 1) giudica « accenni superficiali » quelli del capitolo che il M. ha dedicato alle derivazioni spagnuole del teatro del Gozzi.

(3) Philarète Chasles, *La France, l'Espagne et l'Italie au XVII. Siècle.* Paris, 1877 (ma scritto nel 1847) in « Oeuvres de Ph. C. » a p. 425 « D'un théatre Espagnol — Vénitien au XVIII siècle et de Charles Gozzi »

esaminano le *Fiabe*, ma delle tragicommedie dove è fatta parola?

E le Fiabe non sono il teatro spagnuolo: ancor che si vegga citata col titolo di Fiaba la *Punizione nel precipizio* (1), è ormai convenuto di chiamar così quelle dieci, che il Masi ha da ultimo pubblicato e che con la Spagna non hanno che fare. Diverse per l'ispirazione e per l'occasione, meritano un posto a sè; non così però che non segnino esse stesse un passaggio graduale e necessario dalla « unica » fiaba degli *Amori delle tre melarancie* alla grave e solenne *Punizione nel precipizio.*

Possiamo infatti giudicare con i criterj medesimi l'*Amore delle tre melarancie* e, per es., la *Turandot?* Mi sembra che la prima fiaba, quella che il Tommaseo disse « la più sua » (2) e forse anche l'*Augellin Belverde*, che le si allaccia non solo per l'argomento, ma anche per l'ispirazione, siano alcun che di ben separato dal resto, e che non abbia al tutto ragione il Masi (3) quando giudica estrinseco ed accidentale l'elemento fiabesco, e invece formale (nel senso scolastico) il satirico. (4)

Infatti se è vero che alla fine d'una fiaba, il *Corvo*, l'Autore spezza l'incanto dicendo:

> Provato abbiam se falsa illusione
> ha sugli animi forza . . .

se è vero che la purezza della fiaba è turbata nell'elaborazione successiva del Gozzi (5), occorre osservare che un

(1) Cfr. nell'ediz. cit. del Masi il *Saggio bibliografico* del Malamani ai n. 62-63.

(2) Tommaseo, *P. Chiari, la letteratura e la moralità del suo tempo* in « Storia civile nella letteraria » Torino, 1872. p. 289.

(3) *Prefazione* alle *Fiabe.*

(4) M. Landau nella sua recente *Geschichte der italienischen literatur im XVIII Iahrhund.,* (Berlin. 1899) giudica che la malìa indistruttibile dei racconti favolosi e la satira personale dessero il successo alle *Fiabe.* Non mi pare. (p. 43-9).

(5) Masi, *Prefazione cit.* p. XCI.

ingegno superiore non poteva restar passivo e sempre soggiogato dalla infantile grazia della favola, e che, come nell'Ariosto e anche nel grave Boiardo per le maraviglie cavalleresche, è naturale che un sorriso spunti qua e là, quando al principio o alla fine del lavoro la mente, sgombrandosi dall'illusione fantastica, inavvertitamente ne sorride.

Ma non è men vero che la favolosità pervade tutta l'opera, sia pur in grado via via declinante, mentre l'elemento satirico già nel *Corvo* e nel *Re Cervo* va più rapidamente declinando (1) e si fa, dove appare, più comprensivo e quindi più blando, volgendosi contro i tempi, i costumi, la filosofia allora sorgente e via dicendo.

Quel che importa invece notare è il sorgere dell'elemento passionale. Del *Corvo* paiono all'Autore pregi singolari « alcune circostanze di passione e forti » (2), cioè quelle che saranno il condimento delle commedie tenere, ed erano già delle aborrite composizioni del Chiari. E oltre a quelle, il tratteggiare caratteri (che pur era stato studio e gloria di Carlo Goldoni), come si apprende dalla parola stessa dell'Autore, il quale si vanta dell' « aspetto nobile e differente da tutti gli altri goffi maghi delle consuete commedie dell'arte » (3) largito al Negromante del *Corvo*.

Così il proposito conservatore e arcaico del Gozzi va scomparendo nel corso delle *Fiabe*: e sorge il concetto che fonte di successo son le passioni, le fortunose ed intrigate vicende, i grandi caratteri, l'eloquenza e la seria morale.

Si intende quindi agevolmente come egli, movendo

(1) Nelle *Memorie inutili* (Venezia, 1797) dichiara che « nella critica allegoria » delle sue fiabe, altri vedeva intenzioni talora « sino a me stesso ignote. » II, 1, p. 4.

(2) Prefazione al *Corvo*. E anche più francamente nelle *Memorie inutili* dichiara che questa fiaba risponde al concetto che « la forza dell'apparecchio, i gradi della condotta, l'arte rettorica e l'armoniosa eloquenza potevano ridurre un puerile falso argomento trattato in aspetto serio », e che nella *Turandotte* e nei *Pitocchi* a ciò riesce senza decorazioni e trasformazioni, ma per quel che è detto e per gli « squarci di seria morale » II. 1. p. 8.

(3) Prefazione al *Corvo*.

dall'*Amor delle tre Melarancie*, passi da *Turandot* alla *Donna Filosofa* e dal *Mostro Turchino* alla *Vendetta nel precipizio*, senza mutar di molto l'atteggiamento del pensiero e dello stile.

Nella scelta del teatro spagnuolo altri ci ha voluto vedere altre cose: la Vernon Lee (1) fantastica fantasticherie, con poca informazione dell'argomento, e derivando dal criticismo romantico dello Chasles e di Paul de Musset (2). Questi fu forse dei primi a rinfrescare in Francia la fama del Gozzi, specialmente per opporlo all'Hoffmann; esagerando a tal fine la fantasticità dei noti « contrattempi » che affliggevano il Nostro. Dei drammi spagnuoli appena fa cenno, più a lungo indugiando su Turandot.

Il Chasles, come dicemmo, par confonda le *Fiabe* con il vero teatro spagnuolo: e quando poi viene a parlare di queste ultime commedie, prodiga al Gozzi gli elogi che con più ragione avea già rivolti agli originali spagnuoli, nel suo bello studio sul dramma di quella eroica e strana letteratura.

Meno male che il Sismondi (3) che loda anch'esso la nobiltà, la delicatezza dei sentimenti, la dignità delle maniere dei personaggi « fort rares sur le théatre italien » ricorda che tali pregi « décèlent dès l'abord leur origine espagnole. »

Il Landau (4) giudica giustamente che anche qui si incontrano i difetti delle Fiabe e anche i pregi (non tutti, mi pare!): « vis comica, spirito traboccante (?), ma cattiva pittura di caratteri, intrighi pesanti, fuor d'ogni misura: patetiche scene di sacrificio, d'eroismo, di nobiltà, di crudeltà, che non ci fanno sdegno nè compassione » Ma in-

(1) Vernon Lee, *Carlo Gozzi e la Fiaba Veneziana* in « Il Settecento in Italia » Milano. 1882.

(2) Paul de Musset. — *Charles Gozzi*. Revue des deux Mondes N. S. T. VIII an. 1844.

(3) Sismondi, *De la littérature du midi d'Europe*. Bruxelles 1837. T I. chap. XIX. p. 517.

(4) Landau. *op. cit.* p, 444-445.

vece esagera (1) quando giudica a dirittura il teatro del Gozzi come agente di reazione, ed ha in parte ragione il Masi di confutarlo (2): ma solo in parte, perchè molte cose mi par che tuttavia si possano accettare. Il confronto del Gozzi con Aristofane, messo innanzi da Gaspare a scusare l'acerbità della satira del fratello, e raccolto poi anche dal Musset e dallo Chasles, non mi par contro ragione, fatta naturalmente la debita parte alla diversa altezza dei due ingegni.

Ed è magra scusa quella del Masi, che dice essere le tendenze retrive già nel teatro spagnuolo: giacchè gli si può rispondere che lo scegliere un modello anzichè un altro, rivela per quello un assenso, una simpatia, che non sono senza significazione.

Se Aristofane combatteva la nuova filosofia, perchè sembravagli degenerante l' eroica Atene, anche il Gozzi era avverso in buona fede e per buon fine alla filosofia degli enciclopedisti: e, in genere, i così detti « conservatori » amano il passato perchè temono il male da un futuro, del quale non capiscono la voce. Forse che non è quel medesimo Gozzi che crede « necessari e giovevoli alla società ed a' popoli e fondamento dell'Augusta religione, i patiboli. . . . l'eroismo . . . . il tenere astrette le femmine nelle case loro (3) » tutte cose che — salvo i patiboli — ispirarono la morale spagnuola?

Nelle *Memorie inutili*, ove traluce tanta verità di rappresentazione quando parla d'altri, e tanto untuosa simulazione quando parla di sè, narra che il Sacchi gli « mandava tratto tratto de' fasci di quelle strane e mostruose opere » dell' « informe e stravagante teatro spagnuolo ».

(1) Landau, *Die Comödie im Dienste der Reaction*, in « Beilage zur Allgemeine Zeitung. » 1881. Di recente egli ha ribattuto il chiodo nella sua *Geschichte cit.* pp. 440 segg., ma con alquanto di moderazione nella forma, se non nel contenuto, della severa requisitoria.

(2) Ernesto Masi, *Commedia reazionaria*, in « Parrucche e Sanculotti del sec. XVIII » Milano 1886.

(3) *Memorie inutili*, I, 33 p. 254.

Egli molte ne scartava, ma trovava che « il fondo d'alcune. . . riedificato con un'orditura nuova del tutto, colla introduzione di caratteri naturali e tra noi intesi, dialogato coll'italiano frizzo » poteva dilettare. (1)

In realtà, come vedremo, egli cambiava pochissimo: ma tutto ciò, e molte cose ancora prima, e molte altre poi, sono dette per quel brutto affare delle *Droghe d'amore*, che è pur sempre un fosco episodio della sua vita.

Non so se la cosa procedesse veramente così: non per nulla, forse, in casa di Almorò Tiepolo fu precettore un dotto gesuita spagnuolo, Cristoforo Tentori, di quelli banditi in Italia (2); e non per nulla egli fu amico di quel G. B. Conti, i cui meriti per la divulgazione della letteratura spagnuola fra noi, ha così dottamente illustrati Vittorio Cian. (3) Il fatto è che se tale fu la occasione attuale, la disposizione virtuale ad accogliere l' « informe » teatro spagnuolo nel Gozzi s'era già formata da tempo, come abbiam cercato di dimostrare. Alla cessata opportunità della satira; alla sazietà del maraviglioso fiabesco, sfruttato dai mal destri imitatori, si aggiunse, perdurante e crescente, l'odio contro il nuovo teatro francese, che assumeva tendenze democratiche: perchè il Gozzi usava (almeno prima del 1797) la parola « democratico » sol come strana derivazione da Democrito, onde si vantava possedere il riso filosofico (4). Che poteva trovar di

(1) *Memorie inutili*, II. 20 p. 168.

(2) Cfr. CIAN, *Immigrazione dei gesuiti spagnuoli letterati in Italia*. In Memorie della R. Acc. di Torino. T. XLV. p. 61.

(3) *Italia e Spagna* cit. Del Gozzi riporta una poesia del 1799, nella quale l'indomito polemista invita il Conti alla lotta contro il cattivo gusto poetico: lotta che per fortuna era affidata a penne più vigorose che del lendinarese (p. 44). Più innanzi riferisce dal *Prologo* alla Scelta di poesie castigliane, il giudizio benevolo che G. B. Conti dava del Gozzi e de' « sei drammi trattati dagli autori spagnuoli, ch' ebbero e hanno tuttavia in ogni parte d'Italia fortunatissima accoglienza. » (p. 247).

(4) *Memorie inutili*, II. 17, 26 e *passim*. Altrove dice del suo « naturale risibile », e le cento volte insiste su questa poco simpatica serenità beffarda.

meglio l'irto autore delle *Fiabe* che quell'altro, come dice il Chasles, non meno fantastico mondo (1) degli amorosi cavalieri che traggon di sotto le cappe i brillanti acciari e di sotto i « sombreros » i brillanti madrigali? Oh qui non c'era pericolo che le nobili azioni fosser attribuite ai plebei, come usava il « sovversivo » Goldoni (2): chè soli eroi quivi i nobili, i grandi, i principi, ed alta maraviglia se si scorge magnanima azione in un plebeo: ma già se poi non si scovrisse che questi è figlio di re (3), l'azione non potrebbe assurgere al grado d'eroica: in uomo oscuro sarebbe come un appariscente e strano fiore che le donne ammirano, lamentando non sia nato in una serra profumata, ma che non degnerebbero mai cogliere di tra il fango, ond'è uscito.

La donna, il Sovrano e l'onore han qui fatto (come diceva il *Velluto* fratello di Carlo), « comunella insieme » e rappresentano quell'angusta vecchia morale, che al Gozzi pareva più sicura.

Si aggiunga a questa tendenza morale, il senso della teatralità, che il Gozzi ebbe molto esercitato.

Già quando egli accenna alle passioni forti, alle scene robuste, mostra d'aver intravveduto il partito che si poteva trarre da quell'espressione ingenua e insieme fiorita dei sentimenti limpidi e ben definiti, che agitano di solito i personaggi del dramma spagnuolo, in cui nulla c'è di nebuloso, di ambiguo e neppur di profondo.

Per chi non osava calzare il coturno; o non sapeva

(1) E nell'*Appendice al ragionamento ingenuo (Opere* ed. 1772. t. IV) dice d'aver tratto vantaggio dal teatro spagnuolo, come fecero i francesi, ma con intenti diversi, perchè giudicò che « il romanzo caricato spagnolo fosse confacente al caricato ridicolo delle nostre maschere » (!) p. 10.

(2) Il Tommaseo, il Masi e, recentemente, il Landau hanno tutti posta in evidenza questa critica del Gozzi, la quale a Venezia, assumeva un valore assai più grave che d'una accusa letteraria. Cfr. CONCARI, *Il Settecento*. Vallardi 1900. pag. 137.

(3) Cfr. per ciò la *Venganza en el despeño* e *Rendirse à la obligacion*.

udire nei cuori oscuri il rombo lontano della procella rivoluzionaria entro i drammi sociali; o non degnava rappresentare la schietta paesana natura, còlta sui chiassetti di Venezia o sul lido di Chioggia; o al dramma inglese non aveva modo nè ragion sufficiente di salire; quei fasci di mostruose opere erano veramente una miniera preziosa! nè dal successo si può dire che il Gozzi li adoperasse male.

E il successo era in fondo quel che a lui premeva, almeno se dobbiam credere a quello che ripete le mille volte, ma più lungamente ed esplicitamente nell'*Appendice al ragionamento ingenuo* (1).

Curioso scritto, nel quale accanto a riflessioni così ingenue da meritargli dal troppo severo Tommaseo una frase spietata: « Ignobile in ogni cosa » (2), abbiamo osservazioni fini e mirabilmente vere, cioè che continuano ad essere vere ancor oggi; — come dove fa il confronto fra la corretta diligente, ma monotona affrettata recitazione degli attori francesi e la trascurata, negligente ma viva e varia degli intelligenti benchè inculti nostri attori. Allora come adesso.

Il successo dunque egli voleva, ottenuto senza offesa della sua morale: la quale era assai diversa a seconda che doveva governare le azioni proprie o degli altri. Rigidissima per il popolo, era per i fatti del co. Carlo d'un mirabile ottimismo: gli amori con le comiche sono « genî » innocenti; il lungo ed ultimo amore per la impetuosa e intelligente Teodora Ricci — la cui figura è tratteggiata nelle *Memorie* da vero artista così viva, complessa, dubbia e idoleggiata, non è che una paterna « direzione »; la rovina miseranda d'uno spensierato rivale, il puro frutto d'una fantasia di cervello leggero! (3)

(1) *Opere* (ed. 1772). T. IV. pp. 9, 78.

(2) Tommaseo, *op. cit.* p. 289.

(3) Un giudizio temperato sul valore morale del Gozzi dà il Masi parlando della riduzione inglese che nel 1890 John Addington Symonds fece delle *Memorie inutili,* in *Nuova Antologia* S. III. vol. 25, ristampato in *Sulla storia del teatro* già cit: severissimo al solito il Landau, *Geschichte* cit. pag. 443.

Ed il successo venne: venne alla novella ed osteggiata attrice nella *Principessa filosofa* (1), che il Gozzi avea scritto per amor delle sue trecce bionde e delle manierine capricciose, regalando al Capocomico il copione e una veste nuova alla attrice poverella, la quale comparì in teatro adorna, come Cenerentola al ballo. Venne, se non costante frequente al disdegnoso conte, che lo accolse molto volentieri e lo bandì e forse accrebbe nelle prefazioni ai drammi.

Ma se per queste ragioni alcune doti del teatro spagnuolo potevano allettare la attività del Gozzi, era egli poi tale da valutarne degnamente gli altri pregi singolari, da accoglierne e renderne tutta l'anima, ardente ed ingenua?

Mentre leggevo le filze dei brevi ottonari, e i madrigali e i sonetti e le ottave di quelle fiorite parlate, questo io mi andava chiedendo: mi raffigurava il declinante veneziano, tra il cinico e il bigotto; ex-purista ed ex-accademico dei Granelleschi, acerbo nello scherno, arido nel cuore, ipocritamente mansueto nella parola; Catone uggioso e poco immacolato; immerso in un cumulo di carte legali per un'eredità contestata; pavido dinanzi all'Inquisitore; spavaldo dietro le spalle del rovinato rivale; triviale nell'espressione, aristocratico negli istinti; passante dai camerini fumosi d'un teatro alle camerucce gelide di scapolo solitario; gelida anche l'anima e vuota di ideali e di passioni — salvo quella senile e non dignitosa per la Ricci; e dicevo:

— Costui accoglierà l'eco di quelle infiammate parole? degli ardenti e infiorati parlari, delle fulgide e sonanti metafore, delle sottili e manierose discussioni d'amore, delle ardenti passioni dei Re, degli sgomenti di principesse insidiate, delle giurate vendette dei rivali?

Che diranno a lui i verzieri dell'Ebro e le bisbiglianti finestre di Mendoza? È così oscura ed immobile l'acqua dei canaletti, a Venezia! È così gelida e sarcastica la sua vecchia anima!

(1) *Memorie inutili* II. 10. Se pure il Gozzi non confonde gli anni, giacchè questa è delle ultime.

Ed eccoci indotti a uno studio che è più alto di quanto ci eravamo proposti: questo non è più il filologico raffronto fra due redazioni di commedie: bensì l'esame un po' più fine e delicato, di come e quanto si sia trasfusa l'anima del dramma spagnuolo nella forma veneziana. E inoltre, ma come inchiesta secondaria, potremo vedere se disse la verità il Gozzi, nel rispetto di queste riduzioni; riconoscere la sincerità d'uno — o sbugiardarla, è sempre un affare di qualche vantaggio.

Abbiamo già citato un passo dalle *Memorie* nel quale il Gozzi afferma di aver mutato ai modelli spagnuoli orditura, caratteri e dialogo, e d'aver solo usato il « fondo » di alcuni.

Nelle prefazioni che premette alle tragicommedie, torna di frequente sopra questo argomento: e sfida i critici a veder che relazione corra da copia a originale: parole che usiamo noi, ma che egli si sarebbe sdegnato d'udire. Ed è una curiosa frase, in bocca d'un autore, questa: « Scommetto che l'opera mia è differente molto da quella di Calderone e da quella del Cicognini » (1): di simili « scommesse » veramente non si potrebbero arricchire i *totalizzatori!* (2)

*
* *

Alla « Donna vendicativa, disarmata dalla obbligazione » tragicommedia in 5 atti (3) l'Autore premette una avvertenza nella quale si legge « Del genere teatrale seriofaceto è *La donna*... Ella è un'azione scenica romanzesca, che dopo le fiabe, per dare un nuovo aspetto di spettacolo,

(1) *Opere* (1772) T. IV. p. 306 Prefazione al *Pubblico segreto*.

(2) Nella prefazione al *Corvo* il Gozzi dice che confrontare la sua colla fiaba del *Cunto de li cunti* è « far cosa assolutamente impossibile »; al che il Masi (Le *Fiabe* . . . ed cit. p. L XXXVII) osserva giustamente che di mutato non ci è che « lo strano socciesso. » Del resto è noto che della parola di Carlo c'è poco da fidarsi.

(3) *Opere* (ed. 1772) I. IV. Rappresentata a Venezia l' 8 settembre 1767.

donai alla truppa Sacchi », e detto da quale commedia spagnuola derivi, aggiunge: « Potranno i signori Heufeld e Sonnenfels (1) confrontare se la mia composizione, qual ch'ella siasi, sia semplice traduzione o nuova ne' suoi dialoghi e riformata nell'ossatura . . . Da questa opera comincio a provare *col fatto* che gl'ingegni spagnuoli non si devono dileggiare. » Non so se proprio la riduzione del Gozzi potesse convertire gli anti-spagnolisti; ma so che le polemiche italo-ispane continuarono ancora a lungo. Senza indugiarmi nei particolari (2) mi par da notare, che uno de' più sgarbati denigratori degli spagnuoli fosse l'abate Placido Bordoni, che era stato contro i Gozzi fautore del pur abate Chiari.

Ed ora avviamoci coraggiosamente ad entrar nella categoria dei Sonnenfels e compagnia, nel confrontare la *Donna vendicativa* con l'originale spagnuolo. Il quale è una « commedia famosa » degli ingegnosi cavalieri D. Diego e D. Giuseppe di Cordova, intitolata *Rendirse á la obligazion.* (3), e divisa in tre giornate.

(1) Per questi due nomi cfr. Masi, in « Parrucche e sanculotti » lo studio cit., *Commedia reazionaria.* Se a Vienna il Sonnenfels era veramente partigiano della commedia di cultura, così non potrebbe dirsi dell'Heufeld, il quale anzi cercava di sostenere, nobilitandola, la commedia dell'arte. Ma tratto dal desiderio di opporre alla coppia Goldoni-Chiari un'altra coppia tedesca, e forse mal informato delle cose viennesi, adattò i fatti al bisogno suo. Del resto questa tendenza a estendere ed a perpetuare un'antonomasia indovinata una volta, è propria alla facezia gozziana: si ricordi, ad es., quanto insiste altrove sui poeti *Nugnez*, ne' quali al solito mascherava il Goldoni e il Chiari. Per questo nomignolo cfr. Tommaseo *op. cit.* p. 284 e *ib.* n. 7.

(2) Per i quali cfr. Cian, *Italia e Spagna* cit. (pp. 83-91 e *passim)* donde traggo queste notizie.

(3) Madrid, 1743. presso Ant. Sanz. Appartiene a quella preziosa collezione che tra stampate e manoscritte possiede la *Palatina* di Parma, di tutte le commedie spagnuole. Di *Rendirse à la obligazion* dice lo Schaeffer *(Geschichte des span. nationaldramas.* Leipzig. 1890) che la materia, che deriva dalla commedia del primo periodo, mal si addatta alla forma « geglätteten und nüchternen » dei Figueroas. (II. 205).

I personaggi sono gli stessi e con gli stessi titoli: nè è gran differenza che la eroina Margarita prenda in italiano il nome di Adelaide.

Osserviamo piuttosto le maschere: Brighella, Tartaglia, Truffaldino e Pantalone. Il primo corrisponde in parte a Belardo, *jardinero:* personaggio che ha poca parte, e più gaglioffo che faceto; e da ultimo a colui che con il nome di *gracioso* ha più generalmente per suo rappresentante veneziano il Truffaldino. Ma il *gracioso* che di solito è il servo dell'eroe, accanto alla poltroneria ha l'astuzia, accanto alla menzogna la facezia arguta, ed è in genere assai utile al suo padrone. Il Truffaldino veneto vile, traditore, avido e sciocco, non apprende dal suo modello spagnuolo che a temere e a dir stoltezze: ma quando più scintilla o sibila l'arguzia del *gracioso*, Truffaldino sparisce o tace o riceve calci. Qui il *gracioso* si chiama Chichon (1), e se dapprima è rappresentato da Truffaldino, ha sulla fine le smanie amorose di Brighella, il quale par che sia di solito più galante e fortunato colle donne, e considerato un po' di più.

Tartaglia ha qui pochissima parte, e forse fu assunto sol perché chi a lui si riscontra aveva alcun che di ministro napoletano: ma il suo tipico carattere di cortigiano adulatore e corrotto, non è proprio adattato all'ottimo e opportuno servizio che rende al principe. In ispagnuolo abbiamo un Ottavio e un Laurencio che un po' confusamente sostengono la non interessante parte di Tartaglia.

Pantalone è la maschera che subisce gli atteggiamenti più varj; ma questa volta il Gozzi non ebbe la mano felice: ve lo immaginate voi Pantalone fatto Capitano d'esercito, e, non si sa perchè, spaccone come un Capitan Spaventa, volgare come uno Zanni, e tale che avrebbe dovuto esser

(1) *Chichon* si può tradurre « bernoccolo »; questi buffoni hanno sempre un nome strambo: così vedremo altri chiamarsi Tignola, Cioccolatte ecc.

licenziato dalla Duchessa il primo giorno di servizio? (1)

Si capisce che dati questi caratteri fondamentali così dissimili dalle figure originali, quelle scene nelle quali essi appaiono dovranno di necessità procedere con altro tono che nel modello spagnuolo. Può esser paragonabile il grave e dignitoso Alberto, *viejo senescal* con il buffonesco Pantalone? Ma si badi: la differenza non va oltre il tono del dialogo; e vedremo che la sostanza non sempre ne resta mutata.

La sceneggiatura procede quasi sempre parallela nelle due produzioni, sì che è possibile un raffronto continuo, scena per scena. Eppure questa è forse una delle commedie più liberamente ridotte, quando il ricordo delle *Fiabe* dava ancora un certo slancio all'arte del Gozzi. E già nella prima scena si osserva un fatto che poi non si ripete altrove: D. Fernando di Mendoza parla « a soggetto » con Truffaldino; (2) per fortuna che appena trova il fantasma, che è il figlio del Re di Napoli, Fernando assume subito l'eroico endecasillabo; ma quel lasciarsi andare alla vil prosa, ancor che di notte, e notte tempestosa, è un oblìo di sè inescusabile.

Nella scena che segue fra i due giovani cavalieri, infelici per diverse ragioni, si osservano alcune differenze che non sono senza una profonda ragione.

Quando il fantasma si presenta, nel testo italiano D. Fernando esclama: « Vile, col ferro in pugno . . . » il che detto ad un fantasma, che non aveva proprio fatto nessuna viltà, è ridicolo. Invece il cavaliere spagnuolo dice più piamente: « Se sei uomo t'ucciderò, se sei spirito pregherò

(1) A torto dunque il Landau (*Geschichte* cit. p. 444) dice che anche in questi drammi Pantalone « der alte, ehrliche (!) aber schlaue Venetianer bleibt. »

(2) Anche nella sc. III dell'atto I abbiamo una vera scena a soggetto che deve durar tanto tempo quanto occorre al macchinista per certi mutamenti: avvertenza che non incontreremo più nel processo delle commedie. Nelle *Due notti affannose* parla per breve tempo a soggetto anche un Conte Gran Siniscalco. (att. III. sc. VII).

per te »; concetto rivelatore dell'anima spagnuola, al pari della sentenza un po' addietro proclamata:

> El que es noble, nunca ha buelto
> las espaldas al peligro.

Il racconto che D. Federigo fa delle sue sventure, si svolge nel testo spagnuolo in una serie di trecento e più versi, in cui le metafore e le iperboli scintillano e ondeggiano, come le spade e le piume dei galanti cavalieri. Dove spariscono esse nella riduzione italiana? Eccoci al punto: lo scintillìo dell'oro (o poniam pure della doratura), si spegne nell'opaca arte del veneziano: il quale bada a dichiarar i fatti e le ragioni che li possono far nascere, ma lascia svanirne il profumo sottile di poesia, come un malaccorto che portasse in fiale aperte un liquore odoroso.

Un principe vede il ritratto d'una duchessa: ed eccolo andar a lei pellegrino d'amore. Quest'è naturale e sufficiente per gli autori spagnuoli: ma non così per il Gozzi, al quale tale ardenza fantastica d'innamorato doveva riuscire incomprensibile. Ed ecco aggiungervi stimoli e ragioni più persuasive: la notizia delle nozze prossime della Duchessa col Re di Francia: l'odio della casa del principe con quella di Francia, sì da giustificare agli occhi della sua anima cinquantenne e italiana le pazzie dei poeti spagnuoli.

I caratteri dei personaggi principali, così limpidi e semplici nel testo originale, non sono in genere modificati sensibilmente dal Gozzi, il quale si sbizzarrisce di più sui secondari. Tratto forse da tradizioni anteriori, il Nostro non concepisce un rivale del proprio eroe, se non cattivo: e una frase che pone in bocca al principe di Francia (atto V scena I) il quale si rallegra che con il cuore della duchessa « Di Brettagna gli stati Enrico ha vinto », getta senza ragione una fosca ombra sul disgraziato uomo, il cui solo torto è di essere amato dalla Duchessa, e d'aver per rivale una testa calda com'è D. Federigo. Gli autori spagnuoli non amano rappresentare malignamente i duchi e i prin-

cipi, e non sentono il bisogno di giustificar agli occhi del pubblico la simpatia, che la sorte e il Poeta riserbano per D. Federigo: questi ama, è ardito, è forte: ciò basta perchè debba essere il preferito, ancor che D. Enrico non sia nè vile, nè tiepido amante.

Ma al Gozzi la cosa non appariva giusta, o non appariva evidente: vedete dunque come un mezzo verso, se non giustifica nel riduttore il vanto di originalità, può offrire qualche frutto alle riflessioni d'un osservatore. E con ciò accenniamo alla risposta, che dobbiam dare al duplice problema che ci siam proposti.

La morte di Enrico accade nel testo spagnuolo fuori della scena, come il duello fra i due amanti: laddove il Gozzi fa morire il disgraziato fra le braccia della Duchessa, molto melodrammaticamente.

L'espressione — avuto riguardo ai melodrammi d'allora — può essere ripresa d'anacronismo: ma accogliendola nel significato moderno, chiarirà non solo il carattere di questa innovazione, ma di infiniti altri atteggiamenti, ai quali si compiace il Gozzi comporre — o scomporre — i suoi personaggi. I quali piangono tutti, tutti imprecano, singhiozzano e sospirano, come tenerelli soprani: e nella stampa l'agitazione dell'animo è rappresentata da una maravigliosa quantità di puntini, di interiezioni, di *Gran Dio! Numi crudeli! Vile!* e simili delizie.

Anche l'atto secondo, nel quale si accoglie il restante della giornata prima, procede fedele al testo.

Ma nella sc. I, anzichè i gravi e serj discorsi — assai brevi — di Alberto, il siniscalco, e del giardiniere metaforizzante come un poeta di corte, Pantalone e Brighella fanno una scena buffa: di spaccone quello, di servitore bricconcello e malizioso questo: sciocchezze molto grate al pubblico, il quale le poteva godere nelle scene seguenti, ove turbano in curiosa guisa la gravità dell'addolorata Duchessa, di cui si ammira la pazienza a tollerarle. Pòi un'altra figurina: Porzia.

Porzia non corrisponde in tutto alla Porcia spagnuola;

bensì più tosto a Flora: ma se Flora è una civettuola, quella è di una leziosa sfacciataggine che ha sola scusa nelle tradizioni del teatro dell'arte. E le incontreremo poi sempre, queste donnette che s'innamorano del primo venuto e gli si dichiarano, salvo a contentarsi di Brighella o di Truffaldino, alla fine delle commedie. Anche nel teatro spagnuolo vi sono queste facili creature d'amore: ma serbano quasi sempre un decoro maggiore, anche perchè il poeta concede loro pochissima parte.

Con una specie di terzetto (1), che è riprodotto anche in italiano, la giornata finisce, come una nostra opera; ma non l'atto, poichè nell'ultima scena (la VI) si veggono i due cavalieri impegnati a lavorare il giardino. Qui la differenza col testo si fa più notevole: perchè in ispagnuolo Chichon è mandato a camuffarsi da medico, come vedremo far il *gracioso* di « El desden con el desden », e i cavalieri si travestono volontariamente da contadini. Ma gran parte della scena italiana aggiunta, non è che anticipazione su quello che nel testo spagnuolo verrà poi.

Per compensare questa « diminutio » il Gozzi ha aggiunti alcuni lazzi al suo Truffaldino, il quale ormai ha separato le sue sorti da quelle del collega Chichon, che ha preso altra strada (sc. II).

Nella sc. V che, del resto, ha lo spunto medesimo nelle due commedie, invece delle poche parole del Siniscalco, dal quale Margarita addolorata vuole e poi disvuole saper gli affari dello stato, udiamo Pantalone leggere il burlesco memoriale del ballerino, della operettista e del musico: quadretto del piccolo mondo settecentistico italiano trasportato felicemente nell'eroico gran mondo spagnuolo.

Il dialogo, tutto ricamato di concettini e di doppie significazioni fra Margarita e Federico, è assai fedelmente riprodotto.

Non occorre dire che quanto riguarda la parlata di

(1) I concetti corrispondentisi sono ripetuti con le stesse parole da tutti e tre i personaggi insieme: « a los tres » come dice la didascalia.

Chichon, sdottorante facetamente, non ha riscontro in italiano: il povero Truffaldino non saprebbe dir tanto: anzi trovandosi oramai sovraccarico di lavoro e inutile alla commedia, decide di andar a far il fantasma, e così lo troveremo da ultimo.

Il carattere di D. Carlos di Borgogna non ha modificazioni notevoli; ma non capisco perchè il Gozzi gli faccia dire, che nelle passate guerre fra Borgogna e Brettagna la Duchessa sia stata vinta: pare che al Nostro non piacessero le Amazzoni. I poeti spagnuoli, più gentili, la fan chiamare l'Iride di pace dopo le procellose contese.

Salvo qualche lentezza e qualche riflessione di Brighella, per tutto l'atto il Gozzi si conserva fedelissimo al modello: e così anche nel principio dell'atto quarto. Per fortuna due lunghi e fioriti monologhi dei due amanti (spiranti del resto una poetica mestizia) son qui tralasciati: laddove, per insistere sull'effetto comico, il Gozzi aggiunge troppi « a parte » nella scena di Porzia (Flora) che va a tentare Fernando: grossolane aggiunte in vero, che falsano il carattere leggero ma non impudico della donnetta; nè le repulse sgarbate di quel giovanotto, più severo d'un quacquero, e più casto di Giuseppe, si leggono certo nel testo originale, nel quale la cortesia del cavaliere non si offusca neppure in tale occasione.

Ma ecco giungere opportuno l'amante della intraprendente donnina: qui Brighella che fa un verso, restando nascosto come un ragazzaccio e spaventandola: là Chichon, che esce fuori e snocciola una paternale fra l'irritato e il faceto, alla quale segue una bastonatura che Fernando fa all'imprudente servo: bastonatura che il predestinato Truffaldino non avrebbe evitato, se non si fosse già innanzi dedicato alla vita « spirituale », vestendosi cioè da spirito.

Non mi fermo alle piccole differenze (1): ma occorre

(1) Nel testo spagnuolo Giovanna non dice che il ritratto sia della donna amata; sicchè il dialogo è un po' dissimile. Noto ancora che il nome del cugino ucciso in Mendoza è mutato (at. I. sc. II.) di Diego conte di Luna in Diego conte di Lara. Aveva paura di far ridere il Gozzi col nome del « buon conte di Luna »?

notare che nella gran scena V, la parte di *alcahuete* (per non dir la brutta parola nostrana, dell'amante Federico, in italiano è affidata al povero Fernando; laddove più opportunamente in ispagnuolo è data a Chichon, che ci doveva aver meno scrupoli a farla. A lungo si fermano gli Autori spagnuoli sopra la tenzone o enigma amoroso, di che era ghiotto il loro popolo che soprattutto si vantava d'essere « bizzarro y galan »; il Gozzi invece tira via, perchè era più sollecito dell'azione che non di fioriture sentimentali, le quali dànno però il carattere a tutta l'opera, come certa flora, o modesta o lussureggiante, dà un singolare aspetto alle valli dei monti, che disegnate per le sole linee del suolo non si distinguerebbero più da altri simili luoghi.

Segue una fiorita e marziale parlata di Margarita, e sta bene in lei che non era stata altra volta sconfitta come Adelaide. Invece in italiano chiude l'atto un dialogo dei due cavalieri che si preparano ad andare al Castello, ove nell'atto V li trova Truffaldino che fa una scena di lazzi. In ispagnuolo Federico incontra le sue soldatesche senza mutar di scena; ma quel che Tartaglia, con qualche sconcio e inopportuno scherzo, racconta al suo signore, è in fondo uguale a quanto narra fiorito e immaginoso Ottavio.

Fioriture e immagini che vediamo via via dileguare nel testo italiano, come se una mano rozza strascicasse una rama fiorita: e a compensar lo squallore, neppure s'accresce la vigoria. A ben poco nel testo italiano si riduce la terribile allocuzione che D. Carlos fa in quei gravi e solenni endecasillabi, nei quali — come diceva lo Chasles, « il poeta sospende il volo precipitoso degli eventi: e nella crisi della passione, lasciato il breve ed agile ottonario, con metro grave e misurato esprime la dolorosa agitazione del personaggio (1) ». In sua vece abbiamo lo sciocco dubbio di Fernando, che vorrebbe or difendere la Duchessa, or l'amico: e il volgare intermezzo d'una scena muta di mimica buffonesca, offerta dall'inutile Tartaglia.

La chiusa, si sa, deve pur essere eguale: ma anche

(1) CHASLES *op. cit.* « Ètudes sur le drame espagnol » p. 25.

qui c'è una delicatezza inosservata: il Gozzi fa che la Duchessa medesima rammenti che il suo secondo giuramento, di salvar Lisardo, distrugge il primo, d'uccider Federico; il che ha veramente un po' troppo della resa a discrezione, e dell'andar cercando pretesti a far ciò che si desidera: è più giusto lo ricordi chi ci ha interesse, cioè Federico, come è nel modello spagnuolo.

Poi si fan le nozze: D. Carlos passa, vinto, a quell'altra riva misteriosa dell'anonimo fiume (par che per i poeti spagnuoli la Borgogna confini con le acque che bagnan la Brettagna!): salvo che se Brighella sposa Porzia, non par che Flora abbia la *fiche de consolation* di prendersi Chichon: il quale è scomparso da un pezzo; e non vien neppure, come al solito, a dir il commiato e a guadagnar con un'ultima facezia, l'applauso del pubblico.

* * *

Dalla notizia premessa alla « Punizione nel precipizio » tragicommedia in 3 atti, con un prologo intitolato « La caduta di Donna Elvira, regina di Navarra » (1), prima di tutto si apprende che l'esito della produzione non fu molto felice, ancor che l'Autore voglia farlo credere, con quel suo fare di modesta sincerità, che è poco sincera e pochissimo modesta; e poi è data la ragione di questo prologo, che il Gozzi fa ogni sforzo di tener ben separato e distinto dal resto della commedia.

Perchè un titolo a posta per lui; perchè una serie di personaggi proprj a lui solo?

Eccone la ragione. « La venganza en el Despenno (*sic*) y tirano di Navarra » (2) di D. Giovanni de Matos

(1) *Opere* (1772) t. IV. p. 179 segg. Rappresentata nel teatro S. Angelo a Venezia l'8 Ottobre 1767.

(2) Nell'edizione che ho sott'occhio il titolo è: *La venganza en el empeño* (Emprenta de la calla de la Paz. Madrid 1727): invece il Gozzi leggeva « despeño » cioè « abisso, precipizio, » come leggono i critici. Lo SCHAEFFER (*op. cit.* II. 189) la giudica uno scialbo ricalco

Fragoso, che fu la seconda che venne fra le mani del Gozzi, lo guadagnò per le « robuste circostanze di passione » che conteneva; senonchè dovendosi supporre fra la prima e la seconda giornata un lasso di quindici anni, ne restò imbarazzato; ed era veramente spazio troppo più lungo che il famoso giro di sole, e tale da spaventare ogni ardire.

« Dividendo l'azione in due argomenti trattati separatamente, potei far vedere il figliuolo grande nella tragicommedia, senza ribrezzo » giacchè « nessuno ha impedito a' nostri maestri, scrittori di commedie, di mandare in iscena, prima di cominciare la rappresentazione, un personaggio che narrasse agli ascoltatori un ante-fatto, per illuminarli del seguito ». Ma altra cosa é un prologo declamato fuor dal sipario, e altra un'azione rappresentata con le stesse illusioni di realtà che quella che le segue; e la speciosa scusa, che un secolo dopo sarebbe stato superflua, allora fu insufficiente.

« Per alcuni ascoltatori il mio ripiego fu invalido... Questi presero sempre l'azione per una sola e la censurarono sulla Regina incinta e sul figliuolo grande ».

La variazione del titolo implica un diverso apprezzamento sulla moralità del dramma, giacchè anche un' efficacia educativa ci trova il Gozzi! « Non sono disutili (egli dice) questi esempi (della punizione) ben maneggiati in faccia al popolo ». Maneggiati bene o male, chè non stava a lui il decidere, son esempi veramente un po' strampalati; ma a leggere la scena VI del Prologo si intende il concetto del Gozzi. La Regina fuggente chiede quella vendetta, che gli uomini non le procurano, « ai bronchi, ai sassi ai sterpi.... alle balze ai sordi monti », i quali gliela concedono facendo sfracellare il corpo dell'usurpatore sui macigni e sui sassi dei loro precipizj.

Dalla lezione della citata edizione spagnuola, non sa-

del dramma di Lope de Vega « El principe despeñado », dal quale il Fragoso non ha saputo neppur derivare le scene più efficaci. Non conosco il vecchio modello, ma si vede che è destino delle copie di peggiorare l'originale.

prei proprio quale conclusione trar fuori: rammento soltanto a suo conforto, che nel punto che si deve eseguire la vendetta, il padre eccita ad essa il figliuolo Martin, già pentito dell'antico tradimento, con un verso: « Eh Martin, en el empeño! » che, come accade di solito nelle chiuse dei drammi, parrebbe richiamarne il titolo.

Dopo tutto quello che è stato detto, ci si potrebbe attendere una originalità di svolgimento assai più larga e profonda: in complesso questo famoso prologo non è che la prima parte della prima giornata, più o men fedelmente tradotta e con mutazioni che hanno un'importanza quasi sempre assai scarsa.

Nel testo spagnuolo Ramon, il vittorioso generale accorrente alla notizia che il suo re muore, fa tacer clarini e tamburi che l'accompagnano; non altrimenti il Raimondo italiano accoglie gli onori che la guardia di palazzo gli rende, benché poi gli impedisca il passo: proibizione di cui non c'è traccia nel testo originale, ma di cui s'intende bene il perchè; ed è più naturale, a dir il vero, che il capitano delle guardie dia le notizie di corte al generale che vien dal campo, anzichè questi perda tempo e fatica a soddisfar la curiosità d'un ufficiale. Nel resto il Nostro segue fedele il suo modello, salvo l'aggiungere alcune frasi che uno spagnuolo d'allora non avrebbe mai dette: quelle « romanzesche fantasie » che l'un conte di Guevara rimprovera all'altro, stonano come un parrucchino incipriato sulla testa di Pirro, figliuolo d'Achille.

Ma già il Gozzi non ha l'intuizione dei caratteri: Ramon, che sdegnoso parla breve e serrato, finisce con una fiera minaccia al Re usurpatore:

> Y tu, Don Sancho, repara
> que has ofendido a un Guevara,
> y regnas con tirania:

invece D. Raimondo dapprima fa la propria apologia — che non gli concilia alcun favore: quindi va piagnucolando

sulla sorte del nascituro. Quanto più naturalmente il Poeta spagnuolo fa che pensi a ciò la madre, in quella vivacissima ipotiposi che incomincia così dolcemente: « Me parece que lo miro »!

A proposito di un « a parte » che il Gozzi aggiunge per insistere sulla crudeltà di D. Sancho, faccio un'osservazione, che ci verrà poi confermata da molti altri casi. Il Nostro ha pochissima fiducia nell'intelligenza del pubblico: già nelle didascalie si affanna a por bene le cose in luce, a dichiarar non solo i gradi e le relazioni di parentela, ma anche di affetto fra i varj personaggi; e quindi tutti gli atteggiamenti che essi prendono sulla scena, e perfino il tono di voce: « riscaldato, ironico, con affettazione » e simili: giusto compenso a certe edizioni spagnuole in cui mancando ogni indicazione, da un verso all'altro si è trasportati senza saperlo — e senza capirlo — per esempio da una piazza a una stanza buia (1).

Ma poi fa di meglio — o di peggio: negli « a parte » si sforza di aprire ogni piega più occulta delle anime, togliendo quel certo diletto che prova lo spettatore nel riconoscere dalle opere o dalle esterne manifestazioni l'indole dei personaggi e privando se stesso, senza necessità, del merito di saperlo far sorgere.

D. Sancho non ha bisogno di esser reso anche più fosco, per destar l'avversione dello spettatore: per il popolo spagnuolo, fosse egli stato eroico come il Cid, dovea apparir tuttavia infame sol perchè si opponeva al buon diritto del Sovrano legittimo; all'italiano ciò non basta, talchè s'adopera a stendere tinte scure ed ombre violenti sul ritratto. Al suo più ardito sostenitore, Martin in ispagnuolo e Roderigo in italiano, promette rispetto per la vita del padre Raimondo, che è un formidabile, comecchè unico, oppositore: ma fra sè medita (e dichiara a parte) di ucciderlo; alla Regina, che ha una carta scritta dal morente Re, fa violenza, strappandole e togliendole questo sacro testamento:

(1) Così incontra in « Hasta el fine nadie es dichoso » (att. III sc. XIV) di cui più innanzi.

gravissimo e non possibile atto, se compiuto in presenza di cavalieri che non eran traditori, ma che solo per ragione di stato lo acclamavano re, e che avrebbero cessato il loro favore solo che ci fosse stato un legittimo erede o una volontà ben certa del morto Sovrano, come accade poi di fatto.

Con la fuga della Regina, la stessa nelle due commedie, finisce in italiano il prologo.

L'atto primo, che rappresenta azioni accadute diciotto anni di poi (1), si apre con scene che sono parallele a quelle del testo spagnuolo, ove si continua ancora nella prima giornata; così abbiamo una rappresentazione di costumi villerecci che accade in italiano più di tre lustri più tardi che nel testo originale. La mutazione, sebbene ingegnosamente combinata dal Gozzi, ha qualche vantaggio ma offre anche parecchi inconvenienti.

Nel testo spagnuolo la cosa procede così: il Poeta ci trasporta tra i campi, ove governa Blanca, la moglie di Martin, la quale festeggia le nozze di Gilote, il *gracioso,* e di Pasquala, villana: frattanto Lauro, pastore, porta un neonato, che un'incognita (la Regina in quei pochi minuti è già fuggita e si è già sgravata) gli ha consegnato, dandogli il solito anello.

Si intende con ciò come il trovatello, cresciuto nelle case della moglie di Martin, si creda nobile e serbi la dignità, che è necessaria, in attesa di quel destino che egli presentisce in sè. E ancora si intende che del palazzo conosca i costumi e gli anditi segreti; e possa parlar ardito e franco a Bianca, che lo ama come madre, l'ascolta volentieri e lo chiama buon « cortesan » perchè è assai gentile, davvero.

(1) Quando s'ha a farle, meglio farle grosse, dice il nostro popolo: e poichè lo spagnuolo metteva quindici anni fra un'azione e l'altra, il Gozzi ne fece correre a un tratto ben diciotto; forse parendogli che questa fosse età meglio adatta alle rivendicazioni del giovinetto Alfonso, l'erede spodestato.

Accenno a questi fatti perchè in ciò il Gozzi pecca di inverosimiglianza, come vedremo poi. Ma per le prime scene, egli ha accomodate bene le faccende: si celebrano le nozze di Truffaldino (Gilote) e di Smeraldina (Pasquala), onorate della presenza di Bianca, allorchè giunge il vecchio Pantalone (Lauro), che aveva diciott'anni prima raccolto l'ignoto fanciullo (trovato nelle stesse condizioni che nel testo spagnuolo e allevato poi sempre fra i pastori) e che ora lo deve difendere dinanzi a Bianca, cui è condotto prigioniero per aver rintuzzate le prepotenze dei soldati della Signora.

Che un tal pastorello faccia poi l'altezzoso è poco naturale e simpatico; non avrà l'angoscia del suo modello di sentirsi dire che non è nobile, ma neppur dovrebbe aver la preparazione psicologica, che il poeta spagnuolo stimava necessaria, alla sua futura condizione di Re. Ammesso in quel giorno al servizio di Bianca, le discorre ardito; e sa entrare la notte stessa nelle sue stanze segrete, per difenderla dalla libidine del Re.

Cose di Spagna, veramente! Ma giacchè siamo in questo bilancio del meglio e del peggio, compiamolo.

Nella giornata seconda vediamo Gilote geloso di Pasquala per Alfonso, il quale, se era stato portato neonato il dì delle sue nozze, doveva esser come un figlio rispetto alla cara moglie, la quale, tre mesi dopo quel fausto giorno, gli aveva con una gravidanza accelerata partorito un maschiotto. Nella combinazione italiana sono invece tutti quanti giovanotti.

Ancora: Donna Blanca che era già una saggia moglie quindici anni prima, desta ora l'accese voglie del Re; non dico sia impossibile: ma facendo i conti, doveva essere un sole al tramonto, e i madrigali del Re quando la chiama « aurora » e cose simili sono un po' adulatorj; in italiano è, o può immaginarsi benissimo, giovane ancora.

Veniamo ora al « passivo » del Gozzi.

La sc. V dell'atto I, con il litigio di Truffaldino e di Smeraldina, riproduce la sc. I della giornata II. Ma se dopo quindici anni è, quasi direi, giusto e naturale che due sposi trovino da dire fra loro, non par lecito aver baruffe

la dimane delle nozze: e secondo il rimaneggiamento del Gozzi i due si erano proprio sposati la vigilia. Ma forse son cose che càpitano!

Ed ora bisognerebbe decidere quale dei due autori abbia meglio provveduto alla bisogna: ma ogni giudizio sarebbe vano perchè c'è un' osservazione che toglie ogni valore al raffronto. Agli spettatori spagnuoli questi sbalzi di tempo non importavano nulla e le inverosimiglianze conseguenti eran per essi abbastanza dissimulate dallo sfolgorio dell'illusione e delle passioni: agli spettatori italiani invece importavano assai, e facevan, come dice il Gozzi, « ribrezzo ». Fece male quindi il Nostro a mettersi nelle panie, onde non seppe trarlo neppur la sua abilità di sceneggiare; non fece alcun male il Fragoso, che scriveva per altri gusti. Questa potrà parere una critica crudele, ma in materia di teatro è pur tuttavia la più ragionevole.

Innanzi di procedere nella comparazione delle due commedie, notiamo una scena, la III dell'atto primo, sostenuta da Pantalone. Egli difende dinanzi alla Signora l'azione audace del figlio adottivo, e fustiga arditamente i mali modi dei soldati di Bianca. Costei, attonita, chiede chi si sia quel temerario, che parla così libero e franco: e Pantalone, alzando la barbetta caprina *(me parece que lo miro!)* e piegando il braccio sinistro sulla schiena, fa una tirata più ottimista che veritiera, sulla nativa Venezia: onesta nei costumi, libera nel pensiero, giusta nelle leggi. Che fragore d'applausi nel tumultuoso teatro di S. Angelo! come avrà udito volentieri le proprie lodi il morituro popolo repubblicano! Qui — come in altri luoghi delle *Fiabe* e delle commedie — c'è tutto il Gozzi, l'adoratore di Venezia, il più veneziano degli scrittori veneziani del tempo, come fu già chiamato.

C'è questo, sì, ma altre cose mancano: e, per esempio, quella eleganza idilliaca, quel sapore di gaia vita campestre, quella lietezza di gentili canti e di suoni, che il Poeta spagnuolo prodigava, e che si è dileguata alla tonante e libera risposta che il Veneziano grida « con la fronte

levata ». Ci sarebbe da rallegrarsene per Venezia, se il 1797 non fosse così prossimo!

Il resto dell'atto primo in poche cose si allontana dal modello spagnuolo. Sostituito al gravo Ramiro l' ignobile Tartaglia, la scena (VIII e IX) assumerà non la contenenza, ma un tono tutto diverso: Gilote dice le scioccherie che Truffaldino deve svolgere (sc. XI - XII - XIII), e D. Elvira narra al pubblico quelle sue vicende, che D. Ramon e la Reina (sc. Xª) ricordano dialogando.

Osservo soltanto che Martin, il marito spagnuolo, è più fiducioso nella onestà della sposa, che non il truculento Roderico italiano; questo ha subito il feroce proposito d'uccidere la sposa, benchè nulla abbia visto, e benchè finisca per non farne nulla, anche dinanzi ad apparenze più gravi: ma avrem ancora occasione di notare che i personaggi spagnuoli son sempre assai più cortesi con le loro donne che non gli italiani; il che ci spieghiamo, non solo ricordando d'aver osservato come la mano pesante del Gozzi disegni a contorni duri i suoi personaggi, ma anche per il fatto che ad accrescerne la drammacità, il Nostro li fa brutali e feroci, non pensando che l'efficacia dell'arte sta nel far comprendere l'intensità degli affetti, ben più che nell'esprimerli violentemente.

Notevole, per la rappresentazione appunto degli affetti, quello che lega tosto la madre al figlio, i quali non si riconoscono ancora: par d'udire due amanti appassionati che discorrano (att. I. sc. XIV. e att. III. sc. II. e III.), non un giovinetto e una infelice donna, maturata dalle sciagure e dai disagi.

Nell'atto secondo, lasciando le facezie di Truffaldino, che qui non la cede in arguzia a Gilote, c'è l'imbroglio del Re con Bianca. Anche ora il Gozzi ha esagerate le tinte, introducendo il Re a scrivere quell'imprudente e impudente biglietto: scrivevan così poco gli eroici cavalieri! Ma in pieno secolo XVIII poteva pensarsi un intrigo amoroso senza bigliettini? Di qui, e anche dalle tendenze « tenere » e — come ci permettemmo di dire — melodrammatiche

del Nostro, l'agitarsi di Bianca, il singhiozzare parole tronche, l'indugiarsi in una sfilata di « a parte »: un dialogare, insomma, che non è spagnuolo nè, ciò che più importa, efficace.

Quando il Re le dice: « l'ira ti fa più bella » parla in istile francese: quando ella risponde al suo Re: « ipocrita, brutale, traditor, scellerato » si è scordata d'essere l'ombra di Donna Blanca, suddita devota del suo Sovrano, anche dinanzi al rischio dell'onore. Nè un poeta spagnuolo si sarebbe mai permesso che un « criado », anche al buio, anche senza saperlo, anche per salvar la Signora, desse delle piattonate al Re (sc. VI): son irriverenze repubblicane: ma meno male che il « criado » era qui di sangue Reale e le percosse ne venivan meno sacrileghe.

Con un certo ardimento il Gozzi unisce in una due scene, che nel testo spagnuolo chiudono e aprono rispettivamente la seconda e la terza giornata.

È un dialogo fra i due sposi: nel testo originale al primo momento il marito, pur sempre cavaliere, non può celare il suo sospetto per aver trovata la moglie sola col Re: la mattina dopo, nella seconda scena, avviene la spiegazione. Il mutato animo di Bianca, dopo una notte di angoscia, s'intende ed è naturale: fusi invece in uno i due momenti, noi mal sappiamo spiegarci perchè Bianca d'improvviso riveli al marito la perfidia del Re, che prima credeva prudente celare.

Altra incongruenza, sorta dall'aver riunito in un atto la materia che appartiene a due giornate, si è questa: che il Re torna, in apparato regale e con splendido corteggio, nella casa di Bianca, dieci minuti dopo esserne uscito fuggitivo, a notte alta. Ciò non è molto verisimile, laddove il Poeta spagnuolo, lasciando passar in mezzo la notte anche fra la fuga e il ritorno, ha reso questo più naturale.

Martin accoglie da suddito devoto, comecchè pieno di disperazione e di gelosia, il Sovrano, premendo il furore entro di sè. Ma l'italiano non è buono a star zitto, o piuttosto al Gozzi preme di avvertirci: « oh badate! D.

Rodrigo fa il gentile, ma dentro di sè bolle », e per farlo capire scrive questo verso:

> Rod. (*al Re*) alberghi e beni,
> quanto possiedo, è del mio re (tiranno!).

Neppur il Metastasio sarebbe giunto a questa eloquente parentesi!

Inutile ingombro dell'atto, sopraggiungon le maschere e i comandi che Roderigo lascia a Pantalone riguardo alla moglie; comandi oziosi perchè essa non li osserva e si ritrova poi tra i monti al momento opportuno: sicchè ben fece Martin a risparmiarseli.

Rinunciamo a seguir tutti i personaggi nelle varie corse attraverso ai greppi e notiamo soltanto le principali singolarità del terzo atto.

Nel dialogo tra Filena e Alfonso, che si riconoscono finalmente per madre e per figlio, si rilevano le due maniere d'arte. Il Gozzi fa dir all'eroico giovanetto versi di tal fattura:

> Dunque perchè mi nieghi
> quel che appartiene a me?

e alla rivelazione della madre (tanto più fiorita e ampia in ispagnuolo) fa rispondere soltanto: « Madre, Numi . . . . soccorso . . . . »

Il Chiari era vendicato.

Vedete invece il testo spagnuolo: quel solenne e largo sonetto petrarchesco preludia, come un patetico « adagio », al monologo della Regina: e il giovanetto figlio, che si sente il sangue reale nelle vene, anzi che piagnucolare, prorompe in un'ardita parlata, ove si propone, da consumato diplomatico, d'ottenere « de los principes d'Europa . . . la defensa » prima del nuovo giorno!

Non è senza significato questo rammorbidire i caratteri, per renderli più « sensibili » come si diceva al tempo

del Gozzi. Quel padre e quel figlio avversarj (intendo i due conti di Guevara) si trovano di fronte senza riconoscersi: nel testo italiano il vecchio cade e con le solite furie e le solite smancerie si rivela al figlio. Nel testo spagnuolo no: come ivi è di prammatica se due grandi lottano fra loro, ognuno dapprima per conto suo ammira il vigore dell'avversario: poi quando vengono al punto che, riconosciutisi, il figlio chiede cosa abbia a fare per riparare al male un giorno commesso, Ramon fa intendere che deve uccidere il Re: egli se lo farà venir dietro in luoghi difficili e poi...

E il figlio: « Taci, intendo. » Così, con il pudore delle anime bennate per il male necessario, si prepara la vendetta: nè vuole il generoso vecchio che il figlio vada a subornare i Grandi contro il Re; che, cioè, ripeta la mala azione compiuta quindici anni innanzi: basterà, per il trionfo della buona causa, la morte di Sancho.

La vendetta è preparata, perchè Ramon si tira dietro il Re, cui Martin, dopo averlo eccitato a salire sul dirupo, dà un urto, facendolo precipitare. In italiano par che ciò accada per caso, e che il giovane Guevara uccida il Re sol per difendere il padre in pericolo: il che non era nell'intenzione del poeta spagnuolo, che voleva, proprio e solo per quel delitto che aveva commesso, punito il Re.

Il Re? forse che è re quell'usurpatore salito al trono col tradimento? Martin conclude che no: quindi non abbiamo neppure lo scandalo d'un regicidio, sebbene giustificato da tirannia. È solamente la restituzione del buon diritto: tanto è vero che quando appare la Regina col figlio, coronata e in apparato regale, e quando essa ha narrate le passate sventure, ognun la acclama per Sovrana.

Non ha sentito questa religione dinastica il Gozzi, che fa eleggere re dai Grandi il vecchio Raimondo, il quale rinuncia in favore di Elvira; falsa aggiunta che non ritrae sicuramente il sentimento spagnuolo.

Così finisce il dramma: nel quale altre figure vanno attraversando la scena, senza che l'occhio vi si fermi soddisfatto: che dire infatti di quel Tartaglia, tra vile e temerario, tra fedele e fedifrago, tra reo e buono, inutile ag-

giunta del Gozzi per introdurre le dilette maschere, le quali non hanno ragione di essere nè modo di rivelarsi? (1)

Eppure, dopo tutto, a questo si riduce oramai la difesa dell'antica commedia dell'arte: e per così poco non sarebbe stato necessario, davvero, tanto crudele e lungo battagliare contro i poveri signori Heufeld e Sonnenfels!

* * *

Dalla prefazione che il Gozzi appose al « Pubblico Secreto » (2) si apprende come il *Corriere letterario* trovasse che ella era tolta da una commedia del Cicognini: « Giuro ora (dice l'A.) che non è vero e che non ebbi mai la flemma di leggere i tomi del Cicognini » (3). L'energica protesta era certo dettata da sincerità, e noi le crediamo facilmente, tanto più che non c'è da dedurne lode di originalità: perchè se non dal Cicognini ella è tolta dal Calderon, e tolta con una fedeltà più di traduttore - spesso mal destro - che di imitatore. E se il Gozzi diceva sul serio « Scommetto che l'opera mia è differente molto da quella del Calderone e da quella del Cicognini » (4), era da rispondergli che almeno per la prima parte la scommessa gli andava perduta.

(1) Osserva il LANDAU (*Geschichte* cit. p. 444) che « Manchmal sind aber die Masken so wenig organisch mit der Handlung verbunden... man könne sie sehr leicht verglassen, ohne den Bau des Stückes im geringsten zu schädigen. »

(2) *Il pubblico secreto,* commedia in tre atti in *Opere* (ed. 1797) vol. IV. Fu rappresentata a Modena il 20 maggio 1763, indi a Venezia il 17 novembre 1769. Non so perchè il SISMONDI (op. cit. t. I. p. 515) dica che questi drammi e le *Fiabe* non uscirono mai da Venezia. Il Sacchi portava il suo repertorio dovunque andava; infatti Gh. de Rossi, scrivendo da Roma all'Albergati, si doleva ancora nel 1790 che dovesse « regnare l'Uccellin bel Verde e il Mostro Turchino. » (MASI, *Una polemica letteraria nel 1790* in « Parrucche e Sanculotti » *cit.* p. 136), Cfr. anche quel che dice G. B. Conti dei drammi del Gozzi, a pagg. 9 n. 3.

(3) *Prefazione* al « Pubblico segreto » *ib.* p. 366.

(4) *Ibid.* p. 367.

La commedia del Calderon è intitolata « El secreto á voces » (1) e già il titolo non è ben tradotto, giacchè occorreva dire « Il segreto parlato »: prima d'aver letto la produzione, chi può capire che si tratta d'una formula convenuta, di un « guarismo » come dice il Calderon, per mezzo del quale l'un amante può, parlando, dire all'altro le più delicate e segrete notizie, senza essere inteso da alcuno? A leggere il titolo del Gozzi c'è da credere che si tratti di un segreto . . . di Pulcinella: non è vero?

E giacchè siamo sull'argomento delle infedeltà di traduzione, diciamo subito che ne possiam rilevare più d'una nel corso del dramma: giacchè, se è vero che il Gozzi non si era proposto di render la parola del testo, quando tuttavia volge alla lettera (che gli accade spesso) un discorso, possiam pretendere da lui che sia fedele, sì da non cadere in quei non sensi o in quei motti, che gli antichi chiamavano « frigidi ».

Dice Flerida nel testo spagnuolo:

Casar por poderes muchas
veces el mundo lo viò;
no enamorar por poderes.

E nell'italiano:

che per politica
spesso si vide un Imeneo seguire,
ma che per forza Amor mai non s'acquista:

e invece doveva dire « per procura si videro spesso nozze, ma non innamoramenti ».

(1) Madrid 1869. — Il SISMONDI che non sempre seppe apprezzare il valore del teatro spagnuolo, per darne un'idea *(op. cit.* t. II. pp. 411 - 420) fa appunto una lunga analisi di questa che egli giudica leggiadrissima commedia, aggiungendo che « la poésie, qui en fait tour á tour le charme et le défaut, par ses couleurs brillantes et par son exagération, ne peut absolument point se traduire ». E il Gozzi ne dà pur troppo la prova più evidente. Lo SCHAEFFER *(Geschichte* cit. II. 48) vi rileva tracce di imitazione da Tirso de Molina, specie nel carattere di Flerida, e nell'astuzia degli amanti (per la quale richiama la commedia, « Amar por arte mayor » dello stesso Tirso).

Altrove (att. V. sc. VI.) quel che dice Federico:

solo en las quejas es
liberal, el que las guarda;

è così reso in italiano:

Chi viva ha la memoria dell'affetto,
esser può nel lagnarsi liberale.

Ma già neppur la Duchessa intende le arzigogolature del « non amante amato », e ha bisogno della traditrice illustrazione di Laura.

Non saprei dire perchè la scena che il Calderon pone in Parma (1) sia trasportata a Salerno: forse Venezia era troppo vicina alla città del cacio; e invece la meridionale città dei maccheroni, della quale si doveva avere una vaga idea, come di Trebisonda o di Calcutta, parve più acconcia alla cavalleresca novella.

Per non volersi ripetere occorre tralasciare quelle osservazioni che appaiono ovvie anche a una prima lettura, ma che già fermammo più addietro.

(1) Al Sismondi (*loc. cit.*) pare così viva la rappresentazione del luogo, che non dubita che il Calderon, nelle sue campagne d'Italia, non abbia conosciuta Parma. Sarei lieto per la mia patria d'origine se io potessi trovar altrettanto: ma davvero che non ci vedo nessun particolare, che mi riveli la cara cittadina emiliana; e Mantova stessa le è fatta così vicina, che un uomo può in una notte andarvi a cavallo e tornarne. Ma ciò non vuol dire che la scelta di queste città non sia dettata da memorie personali: giacchè di tali accenni abbonda il Calderon; (Ticknor, *Histoire de la littérature espagnole.* [trad. franç.] Paris. 1864 II. 433-434). E certamente allusione satirica è questa che tolgo dall'att. II, sc. XVI.

Fabio, il *gracioso*, al padrone che ingenuamente gli chiede se gli fu fedele, risponde:

Tanto lo fui
que asi lo fueran algunos
con la villa de Madrid.

La cura di spiegar le condizioni dei personaggi nelle didascalie (1), le deformazioni dei caratteri, resi troppo patetici o troppo goffi; l'abbandono delle fiorite ed eleganti parlate, non solo appaiono quì ancora, ma sono resi più evidenti dal confronto con un' arte superiore, qual è questa del Calderon. (2)

Tartaglia, ricco ministro, non ha corrispondente figura nel dramma spagnuolo: goffo, inutile e triviale, non serve che a un grossolano e dubbio effetto comico con quel suo atteggiarsi ad aspirante della Duchessa e con quel poetare così infelice, da far morire di ipocondria il suo omonimo dell'*Amore delle tre melarancie.* Meglio tratteggiata la figura di Alessandro: nel modello spagnuolo egli è un amante disgraziato, come mille altri, ma né troppo sciocco nè troppo ridicolo. Qui appare invece come caricatura del giovanotto vano, melenso e soprattutto fatuo; fatuo in modo inverosimile, ma divertente, cosi da farci perdonar al Gozzi qualche tratto grottesco ed eccessivo, se non altro per la sc. XVII dell'atto II, che è una aggiunta — e l'unica forse felice — del Nostro. Alessandro per placare il finto sdegno di Laura, sua promessa, le va facendo la professione di quello che egli, come discreto e moderno marito, le accorderà e tollererà. È questa una satira di sapore pariniano, che può aggiungersi alla abbondante letteratura sul « cicibeismo », e dove il Gozzi si trova a tutto suo agio.

Fuor di questa, ripetiamo, non c'è altra aggiunta importante: se qualche volta, tenendo sott'occhio i due testi, incontriamo qualche pezzo di monologo, qualche canto che non leggiamo nello spagnuolo, voltiam pagina: e ne troveremo la fonte una o due scene più oltre. I graziosi canti che

(1) Cfr. p. 25. - Qui basti un esempio: in isp. abbiamo: *Enrique, duque de Mantua*: in it.: *Enrico, duca d'Amalfi* (conseguenza logica della mutata topografia della scena) *sotto nome di Rodolfo suo* [di Flerida] *amante.* E quindi, in isp. *Lisandro;* in it.: *Alessandro, affettato promesso sposo di Laura, figliuolo di* [Tartaglia].

(2) Pel carattere poetico e idealista delle migliori produzioni di questo genere nel Calderon, cfr. Ticknor, *op. cit.* II 435 e segg.

aprono la commedia spagnuola, si rinvengono via via nella sc. III. e VI. del testo italiano. Alla sc. XI. appartengono molti versi che nel testo spagnuolo sono alla sc. XIII., la quale offre poi anche materia alla sc. XII. italiana: e fermiamoci al primo atto, chè la ricerca non approda a nulla.

L'osservazione più importante, che sulla riduzione del Gozzi ci sia dato di fare, verte sul modo onde è resa la grazia di questa elegante commedia, che è tutta intessuta di *galanti* e preziosi concetti, di fiorite frasi, di canti, ballate, tenzoni amorose.

Ma a tanto l'arte del Gozzi era impotente: non ricordo d'aver letto di lui un componimento gentile ed elegante, nella farragine de' suoi scritti originali: anche peggio doveva riuscire quando gli mancò quel poco di ispirazione e fu legato alla traccia del testo. Il *duetto* del primo atto (sc. III) è un'orribile imitazione del canto di Flora; l'accademia poetica (sc. VIII), che si stacca un poco dal modello, par piuttosto una canzonatura; e sebbene abbrevj, ce n'è anche di troppo. Aggiunge invece alla parlata di Laura un patetico intenerimento finale, e certi « a parte » degli attori secondarj, che sono d'una goffa comicità, come i calci (vanto del teatro italico) dati nella scena seguente al povero Truffaldino.

Il punto dove l'abilità del Riduttore è messa a dura prova, è l'orditura del « guarismo » (cifra), che serve agli amanti per intendersi fra loro senza esser intesi dagli altri. Le due scene traditrici sono la IX dell'atto II e la VI dell'atto III: prendiamo un esempio da quest'ultima (1).

È una delle solite questioni: se vi sia più nobile azione che il tacer un amore geloso. Dice il testo spagnuolo:

Laura: « *Yo* que animo es generoso
estoy persuadida, el que
muriendo calle el dolor
de celos pena o desden.

(1) La *cifra* consisteva nel tener sol conto della prima parola d'ogni verso.

E l'italiano:

Laura: « *Crudele* è l'atto eroico.
Io son certa e coll'animo
Sto ammirando chi misero
Morendo sa nascondere
Di gelosia l'angoscia ed il furor. »

È inutile proseguire nel raffronto del « contrasto » nel quale il Poeta spagnuolo seppe pur seguire un certo senso, tanto che, per non perderlo affatto, Laura parla anche fuori di cifra: laddove l'italiano è così poco intelligibile, che Flerida si mostra ben discreta nel lodare i due.

Ma non soltanto in questi giuochi agili d'ingegno si palesa la goffa pesantezza del Gozzi: se a lui non piacevano quelle immaginose parlate dei cavalieri e delle dame, onde si diffonde tanto profumo di poesia (1), e credeva di dar forza e drammacità all'espressione, cangiando il nobile concetto spagnuolo

¿ Què hare? que mi Amor no debe
deslucir la lealtad mia,

in questo verso

« Qual fulmine crudel, cielo mi scagli » (at. I sc. XIII),

poteva tollerarsi. Ma intollerabili sono certi versi, e certe

(1) Ricordo, *honoris causa*, il delicato soliloquio di Laura sostituito nel testo italiano da uno scialbo e languido monologo di Federico (at. I. sc. XIII).

Altrove, abbreviando una larga metafora, riesce oscuro a chi non conosce originale (att. II. sc. VIII, e sc. XIII. att. V. sc. XVIII.), o accogliendone una parte sola, rende l'immagine d'un di quei rozzi parlatori che intercalano al loro basso linguaggio una bella parolona colta chi sa dove. Nella sc. II. dell'atto III. frammezzo il pedestre parlare di Federico, che elude la domanda di chi gli abbia mandato un certo biglietto, stona sentir dire « L'aere me lo recò »; laddove lo spagnuolo « que (biglietto) el viento Trajò sin duda a mis manos » è in armonia col tono generale del discorso, e con la dichiarazione che solo il vento può varcar lo spazio tra il cielo della sua Donna e l'abisso dei suoi dolori.

espressioni, che l'avvocato Goldoni non avrebbe usato neppure in una « comparsa defensionale ».

Flerida dice a Laura: « Poesia non ti manca, nè talento » (att. II sc. VII) e altrove: « S'egli segue Sì franco, più le risa non trattengo » (att. II sc. IV); e altrove Smeraldina: « Oh quanto secca son di questa vita » (att. I. sc. XVII).

Ricordo che lo Chasles (1) chiamava i versi del Gozzi « éloquents et passionés » e il dialogo « habile, passionné, energique « (2) dei quali giudizj il primo può scusarsi in critico straniero, il secondo in critico romantico.

Il Sismondi (3) trovava che i versi, per la prosodia e per la metrica non isfuggono a qualche rimprovero; e il Landau *(op. cit.* p. 439) dice che la lingua del Gozzi non è punto più poetica nè corretta nè elegante di quella del Goldoni, e che i versi sono « holperig, bald schwüllstig, bald von plattester Prosa » tal che nelle produzioni satiriche non sai dove finisca, per esempio, la parodia del Chiari e incominci l'enfasi propria.

Certo che il Gozzi — anche i critici più benevoli lo ammettono — (4) lavorava senza cura di lima e di perfezione; ma è pur sempre notevole che un *Granellesco,* un fratello di Gaspare, nitido ed elegante, si lasciasse andare non dico a scrivere, chè la scena tollera questi e bene altri traviamenti, ma a pubblicare così sconce cose.

(1) Chasles, *op. cit.* p. 508.

(2) *Ibid.* p. 513.

(3) Sismondi, *op. cit.* vol. I. p. 514; ecco le sue parole: « La versification n'est pas au-dessus de tout reproche, sous le rapport de la prosodie et de l'exactitude métrique: mais son plus grand défaut est de n'être jamais sublime; tandis que les événements vous remuent, ils n'amènent jamais un mot qui produisse sur l'âme une profonde impression. »

(4) Paul de Musset, *op. cit.* p. 686, dice: « Son stile n'etait pas exempt de reproches. Par haine des alexandrins et de l'emphase, il écrivait avec un abandon fâcheux . . . Il érigeait la négligence en système, et se glorifiait (?) de renverser le pathos *martellien* en écrivant *par dessous la jambe.* »

Sconce in senso letterario e anche nel più comune significato della parola: i lazzi di Truffaldino, il parlare di Pantalone (1) non sarebbero ora tollerabili e tollerati, e superano la lestezza del *gracioso* che, come buffone, aveva assai libera la facezia. Ma il Gozzi non rifuggiva da tali scherzi, dei quali son piene pure le carte de' suoi versi satirici, sebbene in questi si possano attribuire anche alla malvagia tradizione letteraria italiana, che nello stile o faceto o satirico guazzò sempre fra le trivialità; e i tempi forse le tolleravano meglio d'oggi.

Il bilancio dunque, anche questa volta non è molto « attivo » pel Gozzi, il quale dove non imita peggiora il suo modello.

* * *

« *Gustos y desgustos son no mas que imagination* opera di D. Pietro Calderone, mi ha dato il tema per farne un'altra intitolata *Le due notti Affannose* ossia *Gli Inganni dell'Immaginazione.* » Così il Gozzi (2).

Quasi che l' « imbroglio » della commedia spagnuola (3) non bastasse, il Nostro ci ha voluto aggiungere il contentino d'un noto motivo della novellistica medievale. Pietro il Crudele, che non accosterà la moglie mentre essa non possegga l'anello che egli tiene sempre in dito e non porti in braccio il frutto della loro unione, non compiuta nè prossima a compiersi, è il fratello anzi è tutt'uno con Beltramo, conte di Rossiglione, il quale all'accorta Giletta di Nerbona aveva imposto tale condizione, per tenerla come moglie (4).

(1) Cfr. specialmente « *La vendetta nel precipizio* » att. I. sc. III.

(2) Prefazione a « *Le due notti affannose* Tragicommedia in 5 atti. » *Opp.* (ed. 1707). T. V. p. 12. Rappresentata a Venezia, nel teatro di S. Salvatore il 5 gennaio 1771.

(3) Lo Schaeffer, *op. cit.*, dopo aver osservata la maestria e l'indipendenza con la quale il Calderon trasse la materia dalla « Comedia de la Reina Maria » di Lope de Vega, aggiunge l'additazione di altre fonti, dalle quali può aver derivato: certe cronache spagnuole e il nostro Bandello, di cui diremo tra poco.

(4) Boccaccio, *Decameron*. Giorn. III. nov. IX.

È questa, per avventura, l'unica varietà della riduzione italiana, varietà che si diffonde per tutte quelle scene ove giuoca l'episodio dell'anello: ma che sia utile ed efficace non direi. Vediamone il successo: la Regina ottiene bensì la desiderata gemma, come la Giletta boccaccesca; ma se questa può presentarsi al fiero marito non con un solo « figliuolo di *lui* acquistato » ma con due marmocchi nati per ammenda in una sol volta, la povera Regina di così caro frutto non ha « acquistato » neppure la semenza. E quindi non aveva nessun diritto all'amor del marito, e quando si scoprono i suoi tentativi (att. V sc. ultima), non può forzarne la crudele anima che con la pietosa sommissione.

Ma che altro muove il Re Spagnuolo? e allora a che riesce tutta la macchina del Gozzi e la mezzana attività di Pantalone?

Povero onesto Bisognosi! tratto dal cuore intenerito a doversi paragonare, in tal nobile ufficio, al turpe Tartaglia, comecchè questi sia mezzano « a cento potacchi secreti » mentre egli fa tal cosa « da stamparghe una medagia » (att. III sc. II.): quando poi sono al *tandem* e l'uno e l'altro han condotto Re e Regina al desiderato punto, l'uno val l'altro nelle sconce riflessioni onde accompagnano quel duetto, che così inopportunamente vien interrotto dal Conte e da D. Alvaro che gridano (cito il verso com'è stampato perchè è prezioso):

Mori
scellerata mia { figlia / sposa } *(a due)*

Può darsi del resto che tutte le scene in cui il bonario Pantalone va armeggiando per far giacere la Regina col Re, siano state esilarantissime; nè certo bisogna giudicar queste commedie con criterj troppo rigidi, se non vogliam cadere nelle postume ire degli oltramontani lodatori del Gozzi.

Il quale in questa tragi-commedia par che sbrigli un poco l'umor satirico d'un tempo, che si verrà più e più

rinforzando nelle due seguenti produzioni: gli accenni a smancerie di « romanzi flebili » o alle « delicatezze spagnuole « (att. IV. sc. X) in bocca a spagnuoli del sec. XIII sono begli ardimenti; e che una carrozza dalla « quinta » della Regina di Aragona sia « di ritorno per Mestre » (att. IV sc. V) è un'allegra scappata. Pantalone ha una profetica conoscenza delle cose patrie — così lontane! conosce già Dante e ne storpia i versi, dicendo:

« Amor a nullo amato amor perdona » (att. I sc. VII).

Truffaldino sa far un verso che il Petrarca non isdegnerà: (1)

« Grazie che a pochi il ciel largo destina » (att. I sc. VII).

Ma fuori di queste scapestrerie, e di qualche buona facezia (2), non pare che il Gozzi sia stato molto felice nella presente riduzione. Già prima di tutto torniamo a incontrar qui qualche errore di interpretazione, e qualche omissione significante. (att. I sc. V: ultime parole di Alvaro cioè D. Vicente.)

Quando la Regina (att. IV. sc. IX) dice che l'influsso della sua stella le ha impedito d'amare, il Re risponde:

Sobre esos influjos tiene
el albedrio poder;

e in italiano:

Che sulla lontananza puote
la possanza arbitrar;

(1) Petrarca, *Rime* son. al n. CCXIII. (ed. Sansoni 1898.)

(2) Osserva acutamente Tartaglia (Att. III.), vedendo il povero conte Alvaro alle prese con il prudente e adirato suocero e con l'arrabbiato Re e rivale: « Il Re pare un cane, il Conte un gatto, D. Alvaro un sorcio. »

il che è come un ricordo di ciò che ambiguamente dice poi la Regina stessa:

> Que no puede haber
> proporcion en la distancia
> que hay de una flor a un clavel.

Nè mi pare che Violante, gelosa e sdegnosa, dica a D. Vicente con le parole:

> Chi ha cor d'abbandonarmi . . . .
> non abbia cor di meco usar insulti » (att. I sc. VI)

quello che Laura spagnuola a D. Vicente: « Chi non mi vede, quando può (di trascuratezza accusa ella lo sposo) non mi parli quando v'è rischio. »

I caratteri, al solito sono deformati: lasciamo stare quelli delle Maschere, delle quali, per es., Truffaldino è molto meno arguto del *gracioso* Chocolate, che a qualche cosa serve anche di tra le sue sguaiate buffonerie. Al qual proposito mi sembra dover rilevare certe parole del Gozzi, il quale dice: « Chi non sa che un Truffaldino non sarà mai decente servo d'un Grande di Spagna, e chi non conosce il mio capriccio? » (1) Se avesse detto altrettanto di un ministro Tartaglia o del confidente Pantalone, in confronto con il grave D. Guillen e con la nobile Donna Elvira, *dama*, avrebbe avuto ragione; ma davvero per Truffaldino del capriccio ce n'è pochissimo, perchè nessun personaggio meglio che il sostituto degli Zanni assomiglia a quel Chocolate, il quale minacciato di morte se non dice chi sia, risponde « Un Chocolate che ha tutto . . . *cacao.* » (at. V. sc. V.).

Il Re non subisce notabili differenze; salvo che nel modello spagnuolo non sente quei virtuosi rimorsi, che l'Autore italiano — altri tempi ed altri luoghi! — a mezza produzione (at. IV. sc. V) gli fa confessare fra sè: solo all'ultimo

(1) Cfr. *Prefazione cit.* a *Le due notti affannose.*

si rabbonisce, senza però la goffa professione anacronistica e falsa del testo italiano:

nè più detto sarò Pietro il Crudele (att. V. sc. ult.)

Già sarebbe molto strano che un Re riconoscesse a sè un tale appellativo; ma poi c'è da fare un'altra osservazione. Di Pietri è piena la storia spagnuola: ma di *Crudeli*, almeno nella denominazione ufficiale, non ne conosco che due: uno, il più noto, che era di Castiglia, e quindi non può entrar nel novero; e l'altro d'Aragona bensì, ma quarto di quel nome.

Il Calderon che nei sogni della ancor intatta sposa (att. I sc. III testo spagn.) fa sorgere l'immagine desiderata d'un figliuolo pegno di pace, che tutti chiamavano (come narra la desta regina) « D. Jaime, el Conquistador », indica chiaramente trattarsi di Pietro II (1196-1213). E lasciamo pure che le Cronache spagnuole, ricche di leggende intorno alla nascita del Conquistatore, ricordino appunto quel re: ma il Bandello stesso (1), che fa narrar la novella della disprezzata sposa, in Francia da uno spagnuolo che avea dimorato a lungo in Italia (simbolo vivente della diffusione novellistica), così comincia: « Negli anni della salute nostra 1190, poco più o poco meno, era conte di Barcellona D. Pietro d'Aragona, e fu il settimo re d'essa provincia aragonese. Egli ebbe per moglie Donna Maria di Monte Pesulino, la quale era nipote dell'imperatore di Costantinopoli. » Non so se il Gozzi avrà ricordata questa novella; ma inclinerei a crederlo osservando la parte attiva di quel cameriere che introduceva le ganze nel letto del Re e che vi introdusse la Regina; cameriere che può compararsi a Tartaglia e a Pantalone insieme, almeno pel poco nobile ufficio.

Ma torniamo a questo apocrifo *Crudele*, il quale sebbene così migliorato, non isfugge alle piattonate (att. V sc. V), come già il suo collega del « Pubblico secreto », (2) e

(1) Bandello, *Novelle* II. 43.

(2) Vedi addietro pag. 30.

come, ancora quì, non vi sfugge il nobile *Conde*, padre di Violante.

Questi è una vera belva scatenata nella riduzione del Gozzi: già le ragioni d'odio che ha per D. Vicente sono assai più complicate che non nel testo spagnuolo per D. Alvaro: c'entran tradimenti, patiboli fughe, un arruffio insomma gonfio ed inutile. (1) E poi quel tono truce e furibondo che par d'uno che sia lì lì per ammazzar mezzo mondo, sarebbe stato bene a un Capitan Spaventa, ma qui rende il Conte un uomo impossibile. Il Calderon invece ne fa un prudente e saggio Cavaliere, il quale alle parole di D. Alvaro giunge ad esclamare:

> No me va desagradando
> Para yerno el enemigo (att. II sc. XIX testo spagn.);

e altra volta gli dice:

> Fuì bien hecho, y fuì bien dicho.

Via, non tutti i suoceri sono così gentili coi generi anche ai miti giorni nostri; ma pur con la figlia è più mite e paterno.

La Regina è una bambola, della quale tiene i fili il buono e abile Pantalone. Epperò, quando si trova al momento difficile (scena ultima) si abbatte, piange, chiede perdono a tutti, più che non convenga a regina; vuol cedere la famosa gemma, farsi uccidere e che so io: d'altro canto pone a cimento la fama di Violante, ha qualche scrupolo ma prosegue nel giuoco periglioso (at. IV sc. X).

La sua compagna spagnuola trova in sè la forza d'agire: e quando è scoperta, ha lo spirito di motteggiare sopra

(1) Anche i rapporti fra D. Federico e D. Enrico, nella *Donna vendicativa*. trovammo esser resi più complicati dal N. cfr. pag. 17.

« l'essere amata di notte, odiata di giorno », e propone il madrigaletto di chiusa che ripetono Re e *gracioso:*

> que *el gusto y desgusto*
> de esta vida *son*
> *non mas que* una leve
> *imaginacion.*

Discrezione che, pare impossibile! occorre imparare da uno spagnuolo.

Più fine e, perciò più difficile a mostrarsi con una citazione, la diversità di natura, non di Violante, che salvo l'averne tralasciati i delicati e fantastici soliloquj, è mantenuta la medesima, nè di D. Alvaro (D. Vicente). bensì dei rapporti fra i due coniugi. Essi son resi gelosi e un po' diffidenti dalla falsa posizione in cui li ha posti il matrimonio segreto; strana condizione di cose, per la quale da due anni sposi, essi debbono pur fingersi estranei, vedersi con pericolo di vita e per bontà della cameriera, che lo sposo non ha quattrini bastanti da guadagnarsi sicuramente (att. II sc. I). Ma quali che siano le ragioni di sospetto che li angosciano, possiam ripetere l'osservazione fatta pel colloquio dei due sposi nel « Pubblico secreto »: (1) l'acerbo rimbrotto dei cavalieri italiani non esce mai dalle labra dell'*hidalgo* spagnuolo. Si confronti la sc. XI. dell'atto III. con l'originale: quivi la sposa chiede solo dove abbia a restare; il marito la lascia libera, e poichè ella (con pudico riserbo) desidera andar, per sicurezza, presso la Regina, lo sposo glielo permette pur che sappia che egli non pretende nulla. Nel testo italiano invece, questa ansimante eroina vuol seguir in guerra il marito: il marito si sdilinquisce negli « a parte », e fa il duro e lo spartano con lei: ed essa dà fuori in « Crudel, tiranno, duro, sconoscente » e in pianto e in ambigue parole; ed « entra furiosa » si da far temere al pover uomo e all'inesperto lettore che voglia andarsi ad ammazzare. E altrettanto dicasi più oltre (att. V sc. VII): D. Alvaro, iroso e gretto amante, vuol assistere al colloquio

(1) Vedi addietro pag. 29-30.

di Donna Violante col Re, quasi che se questa fosse stata colpevole, non avesse potuto trarlo in inganno, per una tacita intesa con il Re. Invece D. Vicente soffre, e dissimula; sol che l'esperto occhio muliebre ed amante gli legge in cuore:

> ¿ Con que cuidado vienes?
> Mi bien ¿ quil traes? di, mi bien ¿ que tienes?

e così prosegue con tanta dolcezza, che i due sposi finiscono per abbracciarsi, e D. Vicente « non facil tanto a gelosia, dubbioso benchè tratto agli estremi » (1) e sempre amante e fiducioso, si ritira al venir del Re.

Così tutta la condotta del dramma, del dialogo e dei personaggi fa smarrire quel tono di gentilezza, di semplicità, di natural vigoria e di nobiltà che è così ammirabile nel modello spagnuolo e che i critici riconobbero nella riduzione del Gozzi, perchè ivi ne vedevano, io credo, un lontano riflesso.

***

« Il mio dramma, dice il Gozzi nella prefazione a *La principessa filosofa* (2), è differentissimo e nell'ossatura e nei dialoghi dal *Desden con el Desden* (3) e dalla *Principessa*

(1) *Otello,* att. V. sc. ultima.

(2) *La principessa filosofa* o sia *Il contravveleno.* Dramma in tre atti. Rappresentato a Venezia, l'8 febbraio del 1772. In *Opere* (ed. 1772) T. V. p. 147.

(3) « Comedia famosa *El desden con el desden.* Festa che se ha de representar á sus Magestades en el Real Palacio del Buen-Ritiro. De Don Agustin Moreto ». Madrid 1744 (En la imprenta de Ant. Sanz). Questa commedia è reputata dai critici il capolavoro del Moreto. Lo SCHAEFFER pur notando che da « La vengadora de las mujeres » trasse il Moreto la donna, divenuta per i libri nemica del matrimonio; da « De cosario á cosario » i tentativi dei varj pretendenti; da « La hermosa fea » il meccanismo, per cui l'apparente disdegno dell'uomo eccita la donna ritrosa a farlo cadere nelle reti, nella quale

d'Elide del Molière (1) . . . Molière ha rubato l'idea . . . al Moreto. »

Anche a proposito di questa commedia, come già per *Il Pubblico secreto* i critici — come loro accade qualche volta — avevano denunciato un plagio che non esisteva, scordando o ignorando il vero originale; sicchè riuscì facile al Gozzi ribattere l'accusa dell'*Europa Letteraria* (con i giornali egli se l'intese sempre poco) e far atto magnanimo dichiarando la vera fonte della sua produzione.

Ma se aveva ragione di dire che al Molière non avea tolto nulla (2), peccava di soverchio ottimismo nell'affermare che il suo dramma era « differentissimo » dallo spagnuolo, giacchè, come vedremo subito, gli è invece simillissimo.

I nomi mutati non farebbero gran divario: ma Cintia e Diana, mutate in Luigia e Teodora (3) indicano pur qualche cosa: tanto più che nel testo spagnuolo par non siano messi a caso, quando pensiamo che Diana, la ritrosa d'amore, avea fatto dipingere le sue sale dei fatti di Dafne, Aretusa, Anassarte e d'altre ninfe fuggitive (att. I. sc. I.); e che il *gracioso* darà all'innamorato eroe, esclamante « Yo muero » l'arguta risposta: « Dexa esso a los pastores de la Arcadia » (4) (att. II. sc. VIII.). Talchè, quando la princi-

finisce per cader essa stessa; e da « Los malagros del desprecio » (tutte commedie di Lope de Vega) la figura del servo, esecutor della trama; tuttavia il Moreto seppe dare tale poetica e novella vita agli elementi derivati, che può competere con i modelli, se non in originalità, certo per l'impronta personale della sua elaborazione. (*Geschichte cit.* II 158-159).

(1) *Oeuvres.* Paris, 1845.

(2) Se mai il Gozzi conobbe la commedia francese, potè seguirne l'esempio nel fare del *gracioso (Moron* in fr.) un buffone o confidente della Principessa, anzi che un servo dell'eroe.

(3) Ricordiamoci che questa commedia fu scritta dal Gozzi per l'attrice Teodora Ricci: pel che vedi addietro pagg. 12-13.

(4) Seguo anche qui, come altrove (cfr. p. 17), l'ortografia dell'edizione che ho citato.

pessa si irriterà di

> Oir musicas precisas
> De Cintias, Lauras, Fenisas
> Cada instante;

e Polilla, il *gracioso*, le risponderà:

> Que han da hacer sino Cintear...
> Que Dianar es yà delito,

ne intenderemo il perchè: non così nella riduzione italiana, nella quale non si capisce perchè nel cortile si canti Cinzia, Cinzia, onde Teodora esce in quel bel motto: « Le gran scamoffie! » (att. III. sc. III.).

Giannetto corrisponde qui al *gracioso;* forse non parve abbastanza grave al Gozzi per farne un Pantalone, del quale ha il dialetto e molti caratteri — almeno del Pantalone delle *Due notti* —, nè abbastanza stupido per farne il dovuto Truffaldino: sicchè qui manca questa, come ogni altra maschera.

Eppure del *gracioso* eredita le facezie ed i motti, tradotte spesso letteralmente. (1) Di suo ha la burla sopra certi « pensieri filosofici » del principe innamorato, i quali pensieri anche lui da giovane aveva avuti e ridotti in sistema con una « furlanotta che serviva in casa per massera » (att. I. sc. I.).

(1) Quando D. Carlos chiede a Polilla come mostrarsi freddo, se arde tutto, il *gracioso* risponde: « Beber mucha garafiña. » E Giannetto: « Acqua, acqua, giazo, sorbetti de latte imperial. » (att. II, sc. I). Se D. Carlos è « mas duro Que huevo par ensalada » D. Cesare è « una rovere. » E anche la espressione che par così spontanea: « Aseo, el figo no xe ancora mauro » è tratta dallo spagnuolo « Zape! aun esta verde la breba » (att. II. sc. VI). Ma molte volte il Gozzi non può o non sa tradurre i continui giuochi di parole dell'arguto Polilla.

Ma come abbiamo notato (1), nel testo italiano non è fatto servo dell'eroe, che ha perciò in lui una strana confidenza, bensì familiare della Principessa, condizione che presto assume il *gracioso*, camuffato da medico d'amore (2), nel quale travestimento si acquista con due motti la simpatia di Diana: onde poi esclama: « Lo que un principe no puede Yo he logrado por bufon » (att. I sc. VII), conclusione — allora almeno — più profonda che non sembri.

In compenso Giannetto è più erudito, e come il Truffaldino delle *Due notti*, cita versi del Tasso e del Petrarca (att. I sc. I. att. III. sc. VI).

Per gli altri personaggi basterà richiamare osservazioni già fatte: Luigia e Finetta sono due spudorate civettuole, ben più libere di parole e di sentimenti che Cintia e Finesa: i due pretendenti sfortunati più ruvidi, annoiati e sgarbati. Uno specialmente, il conte di Fox, nel testo italiano tratta l'eroe come non vorremmo essere trattati noi, che non siamo nè principi nè spagnuoli: lo chiama « pilastro, uom di marmo, simulacro invitto » (att. I sc. III) volgarità che un cavaliere di Spagna non si sarebbe permesso, e non si permette in fatto.

E anche la Principessa è mutata: nell'originale è una fanciulla che avendo ne' suoi studj conosciuto, che tutti i mali vengono da amore, non vuole amare e neppur accogliere gli omaggi (*agradecer*); sulla qual teorica della gratitudine, son fondate tutte le discussioni della commedia. Cinzia invece, poi che « el ser desagradecida Es delito descortes » sarebbe incline ad « agradecer » anche a rischio di « cair », di cadere in amore: e l'una fanciulla non vuol il rischio, l'altra il « delito. » (att. I. sc. V.). Il Gozzi, che traduce questo grazioso duettino, lo rende oscuro e illogico, perchè ha spostato il fondamento del carattere di Teodora. La quale in mano sua diventa una filosofessa, una partigiana dell' « Amor proprio », una seguace di quella filosofia degli enciclopedisti, contro la quale battagliò tante

(1) Vedi pag. 48 n. 2.

(2) Così si era travestito il *gracioso* in *Rendirse á la obligation*.

volte il Gozzi, unendo nella incerta conoscenza delle idee nuove, il Diderot, il Rousseau, l'Holbach e l'Helvetius. La sua Teodora è sorella germana dei due fratelli dell'*Augellin Belverde*, e come Turandot, che è una lontana sua cugina, finisce per ricredersi; ancor che non giunga alla platealità della fanciulla cinese che, congedandosi dal pubblico, diceva:

> Sappia questo gentil popol di maschi
> ch'io li amo tutti. (1)

Anche in qualche motto di Giannetto ci si burla della filosofia, ma la satira ne è affidata principalmente a Teodora: di qui parecchie discrepanze dal modello spagnuolo, specie per le scene nelle quali essa parla dell'arduo argomento con l'amante (att. I sc. IX. att. II sc. II). Anche le risposte di lui debbono perciò subire qualche variazione, e se D. Carlos faceva una dissertazione sul nutricarsi d'Amore, D. Cesare dovrà confutare la teoria dell'*amor proprio* o rincararne ironicamente la dose (att. II sc. V. att. III. sc. V).

Nelle quattro scene ora indicate c'è veramente un poco dell'antico e vero Gozzi e della sua originalità: nel resto è un pedestre traduttore, che sfronda, invilisce, deforma il suo modello. D. Cesare ha di vere e proprie risposte villane alla Principessa, come quando le dice (2):

> Permetterete almen, ch'io possa franco
> sopr'argomento tal, dirvi ignorante (Att. III. sc. V);

ovvero goffaggini, come quando, alla fanciulla ammirata

(1) *Turandot,* att. V, sc. ultima. Si potrebbero citare parecchie simiglianze per confermare il mio asserto; come per Turandot, per Teodora maritarsi e morire son la stessa cosa: come avviene per Turandot, sente, e non vuol sentirsi, il cuore incline all'amante ecc.

(2) Si confronti con il garbato spagnuolo:

> Vos, señora, no sabeis
> lo que es querer, y assì en esto
> serà lisonja deciros
> que ignorais el argumento.

della sua arte nel dissimulare, racconta come gli piacesse un tempo fare il filodrammatico (att. II. sc. V)! e in oltre egli è un vero fantoccio in mano a Giannetto, laddove nel modello spagnuolo ha una attività sua propria.

Queste sono le novità che il Gozzi ha introdotte: non parlo delle gemme della versificazione (1), per le quali basteranno questi due esemplari, scelti a prima occhiata dall'atto terzo:

D. Cesare. Essenzialmente
ho desio di accertarvi che 'l mio affetto... (sc. IV)

Teodora. Ma non è
Una seccata orribile, che ammazza? (sc. III).

E lasciamo l'aver sfrondata ogni immagine; scordiamo le romanze o mal tradotte o sciaguratamente sostituite: son cose a cui siamo oramai avvezzati: veniam piuttosto a quell'altra Principessa, che il classicismo francese del Molière ha fatta sovrana di Elide.

I commentatori francesi non dubitano di far ammirare « l'art avec la quel il (il Molière) a embelli son sujet », la quale « prouve la supériorité de son génie » sul Moreto.

Nessun dubbio sulla superiorità del comico francese, come comico: ma quanto alla presente « pièce » non direi. Già fu un'opera affrettata (2): imposta al Molière per quelle feste del maggio 1664, che portano il nome dell' « Ile enchantée », alla quale fornì i disegni l'architetto reggiano Vigarini, e il poema del gran Reggiano le figurazioni cavalleresche, fu cominciata in poesia e finita in prosa; e guai se la fama del Molière riposasse su di essa; ma per fortuna poche sere dopo si rappresentava il Tartufo!

(1) A questo proposito cfr. quanto si è detto a pag. 39.

(2) Il TICKNOR (*Histoire* cit. II. 443) accennando a questa riduzione, dice che non è cosa riuscita e che non fu più recitata; laddove *El desden* si regge ancora sulle scene.

La commedia francese, nei primi due atti, procede assai diversa dal modello spagnuolo, al quale poi s'avvicina, per quanto potevano concederlo le regole pseudo-classiche imperanti. Anzi i critici osservano che l'autore, ponendo in azione lo stratagemma del giardino, invece che farlo raccontare, ha commesso una grave violazione ai cànoni. Diana — che è rimasta Diana, nome troppo classico perchè fosse mutato! — è diventata a dirittura una casta deità, anzi che essere una dotta ragionatrice d'amore, come nel modello spagnuolo. Poco importa che D. Carlos si chiami Eurialo, e che corra alle bighe, anzi che in tornei: quel che è mutato, anzi che è sparito, son la vivacità l'impeto, la grazia della Commedia del Moreto (1); quel sorriso che trapela dai versi del Poeta, quando la fanciulla già vinta, cerca pur di difendersi: sorriso che non traspare nella leziosaggine francese di Diana, che messa alle strette, abbassa gli occhi e dice che . . . si aspetti dimani e le si risparmi la confessione: (onde l'accorto padre conclude: « Vous jugez, prince, ce que cela veut dire, et vous vous pouvez fonder là — dessus »): sorriso che non seppe cogliere il Gozzi, facendo troppo singhiozzare l'ansimante eroina.

E poichè siam tornati a lei, finisco mettendo a confronto, come esempio eloquente, le due chiuse dei drammi spagnuolo e italiano. Nel primo Diana dichiara di scegliere per isposo

> el que vencer ha sabido
> *el Desdén con el Desdén.*
> *Carlos.* — ¿ Y quien es esse ?
> *Diana.* — Tu solo.
> *Carlos.* — Dame ya los brazos, pues !

(1) A mio giudizio neppure l'arguzia di Moron vale quella del *gracioso* Polilla: salvo che nel satirico intermezzo primo, dove Moron, alle prese con l'orso feroce, prima lo colma di lodi per placarlo: poi lo teme, infine lo trafigge e l'insulta, quando i cacciatori già l'hanno ammazzato. Allegorìa evidente e sempre opportuna !

Teodora invece si dichiara così:

> Ah tiranno
> porgimi quella destra: a te consacro
> tutto il mio cor, perchè al velen de' miei
> disprezzi acerbi così ben sapesti
> oppor l'efficacissimo de' tuoi,
> *contravveleno.*
> *Ces.* A me, signora!
> *Teod.* Barbaro!
> Ingrato. Basta, non tiranneggiarmi.
> Tua è questa mano. Ricusarla puoi?
> mi vuoi morta, crudel? . . . . .
> Sì, inumano . . . .

E con questi e simili versi un'altra Teodora, che non era tanto schiva d'amore, trionfava del pubblico, delle attrici gelose e, dicono, del catonismo del maturo Poeta.

*
* *

Nella tragicommedia intitolata « I due fratelli nemici » (1) la parte meno notevole è quella che costituisce il dramma vero e proprio, giacchè quando si è detto che deriva dal testo spagnuolo (2), con le solite sfrondature dei lunghi discorsi metaforizzanti; con qualche omissione di scene; con le consuete enfasi e spezzature di linguaggio; non si è fatta ormai osservazione nuova ed inaspettata e, d'altra parte, si esaurisce in un motto l'argomento.

(1) *I due fratelli nemici* tragicommedia in tre atti. Rappresentata a Venezia nel gennaio del 1773. In *Opere* (ed. 1772). T. V.

(2) *Hasta el fin nadie es dichoso* di D. Augustin Moreto. En la imprenta de la Paz. Madrid 1743. — Lo Schaeffer (*Geschichte* cit. II 161) confrontandola con « Los enemigos hermanos » di D. Guillen de Castro, osserva che le poche — e infelici — variazioni che introdusse il Moreto nella sua commedia, non riescono a farne neppur un plagio: egli ha lavorato sul dramma del predecessore come un redattore di giornali: ma a tal lavoro (conclude il critico), cui bastan le forbici e la colla, non si dà nome letterario.

Qualche cosa, tuttavia, converrà pur osservare anche su questo punto: le didascalie, per esempio. Avendo trovato che le cose del dramma erano alquanto ingarbugliate, il Gozzi si diede cura di illuminare gli spettatori: e al fine di porre bene in chiaro i fatti, accanto al nome dei personaggi pone queste dichiarazioni: « Don Alfonso, Re d'Aragona, infermo, dichiarato tisico, e incapace d'aver successione: » ovvero « D. Corrado, figlio di D. Ruggero e della Regina, madre di D. Alfonso, ma creduto figliuolo della seconda moglie di D. Ruggero », e così via (1).

Il *gracioso* nel dramma spagnuolo è come duplicato: c'è Lain, *lacajo* di un de' fratelli; e c'è Chapado, *villano*. A quest'ultimo corrisponde Truffaldino, che non è più che l'ombra di sè stesso: si vede che il Sacchi invecchiava! al primo varj personaggi: ora Pantalone, che qui è un saggio e grave vecchio: ora Tartaglia, ora Brighella, che vedremo aver altro più singolare ufficio.

Le maggiori diversità — oltre quelle che procedono, come diremo, dalla figura di Brighella — consistono nel mutar i monologhi in dialoghi, o viceversa, e nello scegliere, dalle lunghe parlate dei personaggi, la parte patetica meglio che la immaginosa o la ragionativa: così nella sua sventura (att. III. sc. III e IV) D. Sancho fa gravi riflessioni sopra la vanità degli onori: invece Corrado pensa a' suoi cari; è sempre sulle mosse di scappare quando parla con Rosaura, e nel vederla il suo primo affanno è il pensiero d'essere mal vestito!

Del resto nel precipitoso succedersi dei fatti i personaggi ben poco possono rivelare dei loro intimi sentimenti: e il Gozzi, che persegue un altro pensiero, tira via a sfrondare e a tradurre (altro che dire (2) che non si è « fermato nè sull'ossatura, nè sui dialoghi dell'opera »!); trascurando persino le facezie, veramente un po' grossolane e triviali, di Chapado (att. III. sc. X), e facendo scomparire

(1) Cfr. quanto osservammo a questo proposito a pagg. 25 e 36.

(2) *Prefazione* a *I due fratelli nemici*, In *Opere* (ed. 1772) T. V. p. 285.

l'animazione del dialogo, che pur nella non felice commedia del Moreto, ad ora ad ora avviva la scena.

Ma una bizzarra aggiunta della quale il Gozzi parla già nella Prefazione alla tragicommedia, è notevolissima.

Dopo aver detto che la complicanza dell' « imbroglio » spagnuolo l'aveva a un tratto disanimato, ma che « giunto a capirlo s'accrebbe in *lui* la considerazione per gli intelletti spagnuoli », esce in questa curiosa riflessione: « L'opera non è che un romanzo caricatissimo... ma ho procurato, per salvarmi, di far intendere a' colti lettori, ch'io prendeva un caricato romanzo in ischerzo, mettendo in questa composizione il Brighella, scrittore di drammi flebili. » Si sa che egli giudicava che tutti gli argomenti « trattati con la buona morale » (1) son buoni per il teatro: ebbene: « Ciò tentai di far capire col personaggio di Brighella, il quale dileggiando nel principio l'azione, a poco a poco s'interessa l'animo nei fatti e si persuade di poter trarre un dramma flebile dall'argomento di questo. Il scioglimento di questa tragicommedia dichiara abbastanza il mio capriccioso umore. » (2).

Per capire la stranezza del Gozzi occorre veder Brighella all'opera: Brighella « servo in corte, che ha l'umor di comporre Drammi » parla nella sc. I. dell'atto I. con Tartaglia (altro personaggio inutile, che par fatto a posta per far dire il Bergamasco): e gli racconta tutto quello che nel testo spagnuolo si rappresenta e si narra nelle prime scene (3). E parlando del velo, rapito dall'aquila all'Infanta,

(1) Cfr. a pagg. 6 n. 1; 11 e 23, quanto dice per questa famosa morale (e di qual sorta!) negli spettacoli teatrali.

(2) *Prefazione* cit. pagg. 283-284.

(3) Anzi quei versi eroici nei quali per beffa esce ad un tratto, sono appunto tolti dal racconto che nel testo spagnuolo fa D. Sancho dell'incontro con Rosaura, di cui dice il nome. Noto questo perchè quando i due giovani di poi si incontreranno, sarà naturale che egli la chiami per nome: il che invece è strano nella riduzione italiana, dove D. Corrado aveva dianzi dichiarato di ignorar chi fosse la bella cacciatrice. (att. I. sc. IX).

e del capriccio di costei di volerlo, si fa beffe di queste idee strampalate: alle quali cose Tartaglia risponde: « Le azioni degli spagnuoli sono utilissime. Chiedilo ai comici, che le rappresentano ».

E ad ogni tratto Brighella che ode e che vede tutto, che ha determinato di far un dramma flebile o galante, postilla le scene, ne valuta il valore drammatico, ne pregusta il successo. Giunto nel punto più agitato dell' azione, in quella inverisimile scena notturna che accomoda ogni cosa, Brighella osserva che la scena notturna ci voleva appunto pel suo dramma flebile; tanto poco « s'interessa l'animo », come elegantemente dice il Gozzi. Ma vi è di meglio: da ultimo, quando D. Gastone, pentito, si espone alla punizione degli enormi suoi falli, balza fuori il gaio Brighella e dice press'a poco così: « Cari signori, può bastare; si sa già come la cosa andrà a finire: il Re perdonerà a questo: a quell'altro darà il regno: e tutti contenti. Ma veramente queste vostre avventure fraterne sono un po' inverosimili e c'è troppo avviluppo. Chi sta peggio siete voi, Infanta, a cui auguro un altro dramma flebile che non vi interrompa il matrimonio. Quanto alla Vostra Maestà, che è tisica marcia... »: e manco male se tutti, maschere e attori, cavassero il cappello e le parrucche, come si soleva un tempo, ringraziando e sciogliendo l'illusione! No: il Re continua a essere il Re, e avendo gustato il complimento dice: « Assento all'ossatura: scrivi, scrivi... ». E Brighella conclude:

> Se me dirà che scriva i mi padroni,
> farò dei drammi flebili, galanti.

Ci si potrebbe chiedere quale « buona morale » si ricavi da tutto ciò; perchè in fondo Brighella conclude a questo: che anche le più irragionevoli cose possono essere utili. E se di qui il Gozzi intendeva che dovessero chiamarsi « buone », mi par che, senza volere, cadesse un poco in quella deformazione dell'utilitarismo francese, per la quale aveva lanciato tanti fulmini. Ma pazienza questo;

ché noi non siamo ora molto teneri dell'ufficio educativo e morale dei teatri, ai quali si va per tutt'altri fini: pazienza, dico, se « il capriccioso umore » avesse dato buon frutto. Invece par che il bizzarro tentativo non sia riuscito; e se ne intende bene il perchè: quello *smagare* a ogni tratto l'illusione; quel far vedere sempre il palcoscenico come da una « coulisse »; quel mostrar nudo e brullo il congegno dell'azione, come un marionettista che girasse in palco scenico fra i suoi fantocci, gesticolanti per conto loro, poteva forse far sorridere e dilettare qualche spirito colto; ma al pubblico non dovea punto gradire.

Non doveva, anche perchè non logico e non necessario. Finchè erano scherniti i discorsi famosi del Goldoni, o le strampalerie del Chiari, da chi non ci aveva mano in pasta e usava arte al tutto dissimile, si capisce che la satira dovesse riuscire e piacere. Ma ora di chi si burlava Carlo Gozzi? io credo che in fondo in fondo il più colpito fosse quel Carlo Gozzi, riduttore unico (1) di commedie avventurose spagnuole sui teatri veneziani. Voleva deridere l'argomento dei drammi flebili? ma essi non parlavano di Re spagnuoli e di « ricos hombres » e di « hidalgos » e di dame spirituali e di cose simili. Anzi, si compiacevano di personaggi così modesti, che il Gozzi critico stimava pericoloso quel trattarli da gente di importanza! O ne voleva schernire la passionalità? Ma che altro aveva egli perseguito nel suo nuovissimo teatro veneto-spagnuolo? O forse l'enfasi del discorso? ma via; anche i suoi eroi non hanno *ampolle* meno *sesquipedali!* (2)

(1) Il Tommaseo *(op. cit.* p. 271) di sulle affermazioni del Chiari e del Gozzi scrive che altra sorta di rappresentazioni non era allora a Venezia, se non riduzioni di drammi inglesi e francesi. Infatti la voga dei drammi spagnuoli era finita da un pezzo; ma tuttavia qualche riduzione, abborracciata e frettolosa, a Venezia se ne faceva ancora, nella seconda metà del sec. XVIII. Cfr. Cian, *Italia e Spagna* cit. p. 18-19.

(2) Ricordiamoci, oltre gli esempi che siam venuti citando, l'autorevole giudizio del Landau citato a pag. 39.

Davvero io credo che il bizzarro Conte, dopo avèr fatto impazzir con le sue satire gli altri poeti, trovandosi privo di bersaglio, in sè convergesse gli strali dell'umore satirico. Mi par di vederlo, stanco di tutti quei pennacchi, di quei manti, di quelle spade; di quelle galanterie, di quelle bizzarrie, di quelle metafore, dar segni d'impazienza già nella *Principessa filosofa,* e destarvi un'eco del suo riso « democratico ». E poi, davanti alla matassa arruffata del dramma spagnuolo, prendere per il collarino principi, re, infanti, siniscalchi e dame; scuoterne la polvere secolare; farne cadere i vecchi merletti, le piume tarmate, i manti sbrindellati: farne tintinnare le spade coperte di ruggine e gli speroni spuntati, e dir al buon pubblico veneziano: « Ecco i fantocci con cui vi ho divertito. Vedete come sono buffi? vedete che smorfie fanno? E voi credevate che io li prendessi sul serio? Io son l'autore della *Marfisa Bizzarra.* Ridiamo!. »

Ma il pubblico non rise.

Così giudico sorta questa riazione iconoclasta dei « Due fratelli nemici »; ma la mia ipotiposi avrebbe maggior valore di verisimiglianza, se il Gozzi avesse quindi cessato di ridurre commedie dallo spagnuolo in italiano; invece se questa è l'ultima che noi esaminiamo (1), non fu l'ultima che egli scrivesse.

Che inferirne dunque?

(1) Tralasciamo oltre le commedie che si trovano solo nella splendida edizione del 1802, già citata (pag. 3 n. 2), anche quella intitolata « *Eco e Narciso,* favola pastorale serio-faceta, per musica: in tre atti » (che non fu mai musicata), perchè sebbene sia nell'ed. 1772 appartiene ad altro genere di arte. Il Gozzi di essa non dice, nella notevole prefazione, che sia ridotta dallo spagnuolo: sulla testimonianza del TICKNOR *(op. cit.* II, 430 n.) ne indichiamo l'originale nella favola omonima del Calderon per la quale cfr. SCHAEFFER. *Geschichte* cit. II. 52.

* * *

Una conferma e una risposta al dubbio espresso più addietro (1): che il Gozzi non era tale uomo da intendere tutta la grazia e la forza del teatro spagnuolo, del quale non vide che la grossa trama delle scene, e non udì che gli alti lai delle passioni, cose buone « pour épater les bourgeois », ma non per far cosa degna. L'anima sua fu chiusa alla poesia — così singolare e forestiera — che emana da quel mondo iperbolico: e la materia fu sorda al richiamo d'un'arte che non le parlava con voce simpatica ed amica.

Infatti egli s'accontentò di tradurre quella parte del dialogo che era necessaria allo svolgersi dell'azione, e al giuoco delle passioni contrastanti, lasciando ciò che v'era di superfluo ma che nell'arte (come nella vita, secondo la sentenza dello Shakespeare) è il più necessario.

Perito nella tecnica teatrale, distribuisce con qualche ingegnosità la materia in scene nuovamente congegnate, e forse son questi gli unici fortunati e notevoli mutamenti che ci fu dato osservare, fuor che nell'ultimo dramma, dove questi sono lievissimi e dov'è invece più che dissimile, contrario ed ostile all'originale, lo spirito che l'informa.

Più incline allo scherzo che alla passione, il Gozzi sa accogliere nella parte comica il buono dai modelli spagnuoli, purchè glielo porgano facile ed aperto; aggiunge di suo le « pantalonate » talora felici, ma più spesso grossolane, e troppo uniformi in tutte le produzioni.

E questo pur sarebbe il lato buono: che sarà il rovescio della medaglia?

Scialbo e sciatto traduttore d'una poesia vivacissima e anche troppo elegante: spietato e mal destro potatore di quelle lussureggianti rame fiorite, che dànno un profumo forse troppo acuto ma certo prezioso: offuscatore delle brillanti e limpide tinte primitive, sulle quali stende i più foschi e opachi colori, che imbianchino di paese abbia mai usato: tale è secondo il mio giudizio (severo ma, come credo, giusto) Carlo Gozzi autor di quel teatro veneto-spagnuolo, che gli procurò tante romantiche lodi.

(1) Cfr. pag. 11.

Povero conte Carlo! si ha quasi rimorso oramai — dopo la sua fredda, oscura, solitaria vecchiaja, a trattarlo così male! nè egli avrebbe creduto possibile tanta crudezza, quando eccitava i signori Sonnenfels ed Heufeld a fare i famosi confronti.

Ma i mediocri e disprezzati Sonnenfels ed Heufeld, armati di pazienza e di occhiali pedanteschi, si son presi la loro vendetta; e l'ombra del satirico conte può ben mormorare: « Hasta el fine . . . » con quel che segue: e la fine, per i notevoli scrittori, non vien così presto.

Quest'è, in fondo, la loro disgrazia e la fortuna loro.